# காட்சிப்பிழை

## திரைப்பட ஆய்விதழ்

இதழ் : 2 ரூ.15 அக்டோபர் - நவம்பர் 2010

மதுரை பாபு

வெங்கடேஷ் சக்ரவர்த்தி

சுந்தர் காளி

ராஜன் குறை

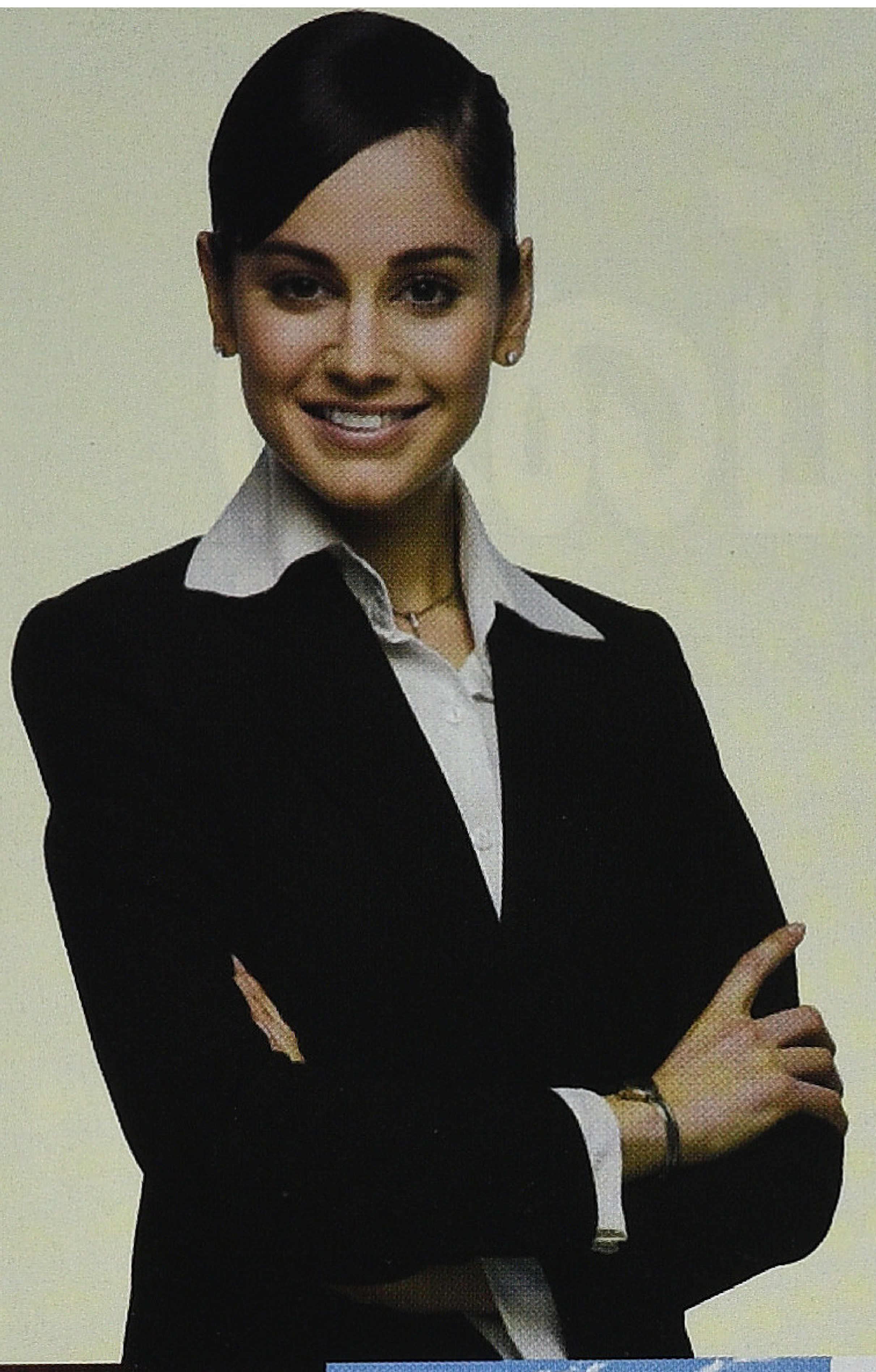
ராமானுஜம்

எம்.எஸ்.எஸ். பாண்டியன்

இரா.பிரபாகர்

சஃபி

சுபகுணராஜன்



# "SURYA has made me become a great unstoppable force."

**TRANSFORMING LIVES - SHAPING THE FUTURE**

- Dedicated academicians
- Excellent study environment
- Industry oriented education & training
- Strategic tie-ups with industry leaders
- State-of-art lab facilities
- Elite auditorium with online learning facilities
- Homely hostel facilities
- Sport facilities - Tennis/ Basket Ball/ Billiards/ Snooker
- Language, communication and personality development
- Result oriented placement cell/ campus recruitment.

**Courses Offered:**

- B.E - Electrical and Electronics Engineering
- B.E - Electronics and Communication
- B.E - Computer and Engineering
- B.E - Mechanical Engineering
- B.E - Civil Engineering
- B.E - Automobile Engineering
- B.E - Aeronautical Engineering
- Masters of Business Administration

SURYA

*Future begins here*

## SURYA SCHOOL OF ENGINEERING & TECHNOLOGY

GST Road. Vikiravandi - 605 652, Villupuram District.
Phone: 04146 - 226 303 | e-mail: scet08@gmail.com
Approved by All India Council for Technical Education (AICTE), New Delhi.
Affiliated to Anna University, Chennai.

**VISIT: www.scet.org.in CALL: 04146 - 233139/140**

**ADMINISTRATIVE OFFICE**
668, Nehruji Road, Villupuram 605602.
Phone: 04146 - 226 303

**TRUST OFFICE**
20-L/GD Ramaniyam Towers,
Greenways Road, R.A. Puram, Chennai - 28.
Phone: 044 - 4206 7663

www.sarojads.com

# காட்சிப்பிழை

இதழ் : 2 அக்டோபர் - நவம்பர் 2010
இரு மாத இதழ்

**ஆசிரியர்**
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

**ஆசிரியர் குழு**
அமுதன்
மதுரை பாபு
சுந்தர் காளி
ராஜன் குறை
மோனிகா
முகமது சஃபி

**ஒருங்கிணைப்பு மேலாளர்**
ஸ்ரீகுமார்

**ஆலோசனைக்குழு**
தியோடர் பாஸ்கரன்
வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி
ஸ்டீபன் ஹ்யூஸ்
எம்.எஸ்.எஸ்.பாண்டியன்

**முகவரி**
மே/பா ரியல் இம்பேக்ட் சொல்யூசன்ஸ்
12, மூன்றாவது தெரு
கிழக்கு அபிராமபுரம்
மைலாப்பூர்
சென்னை 600 004,
தொலைபேசி : 24984433

| சந்தா விவரம் | | | |
|---|---|---|---|
| | உள் நாடு | வெளி நாடு | |
| ஆண்டு சந்தா | ₹ 150 | $ 25 | ₹1000 |
| ஐந்தாண்டு சந்தா | ₹ 600 | $100 | ₹4000 |
| ஆயுள் சந்தா | ₹3000 | $250 | ₹10,000 |

Kaatchippizhai என்னும் பெயருக்கு பணவிடை(DD) / காசோலை (Drawn on Indian Bank, Mylapore, Chennai) மூலம் அனுப்பலாம். வெளியூர் காசோலைக்கு ரூ.25/ சேர்த்து அனுப்புக.

owned & Published By
K.S. Raja Mahendran
(Kayal Kavin Publications)
16/25, Ramaniyam Ananda Kudir
IInd Sea ward Road, Valmiki Nagar
Thiruvanmiyur, Chennai - 600 041.
Ph : 044 24490349

Printed By
G.S.Kannan -at-
Yessar Offset Printers
369/1, Virudhunagar Road
Thiruthangal, Sivakasi - 626 123.

For Private Circulation Rs.15/-

## உள்ளே.....

4. நாற்பத்தேழில் சத்தியமூர்த்தி; தமிழ் சினிமாவில் நிகழ்ந்துவரும் மாற்றங்களும் தொடரும் அபத்தங்களும்
– ராஜன் குறை

11. நேர்காணல் : திரைப்பட விமர்சகர் பேரா. வசந்தன்
– ச.ஃபி, மதுரை பாபு, சுந்தர் காளி

18. பராசக்தி(1952) ஒரு திரைப்படத்தின் வாழ்வும் காலமும்
– எம்.எஸ்.எஸ்.பாண்டியன்

37. ஒண்ணும் ஒண்ணும் மூணு: தமிழ்த் திரைப்படங்களில் மனநோய்
– ச.ஃபி

44. காஸட் தொழில்நுட்பத்தின் வரவும்; புதிய இசைப் பண்பாட்டு வெளிகள் உருவாதலும்
– இரா.பிரபாகர்

50. டேவிட் லீனின் ரயான்ஸ் டாட்டரும் (1970) மண்வாசனை சினிமாவின் கமர்ஷியல் வடிவமும்
– வெங்கடேஷ் சக்ரவர்த்தி

59. தஞ்சாவூரில் மறுஅவதாரம் எடுக்கும் மதுரை நாயகன்
– சுபகுணராஜன்

66. நூல் மதிப்புரை; தமிழ் சினிமாவில் ஆண்மகனின் தன்னிலை
– ராமாநுஜம்

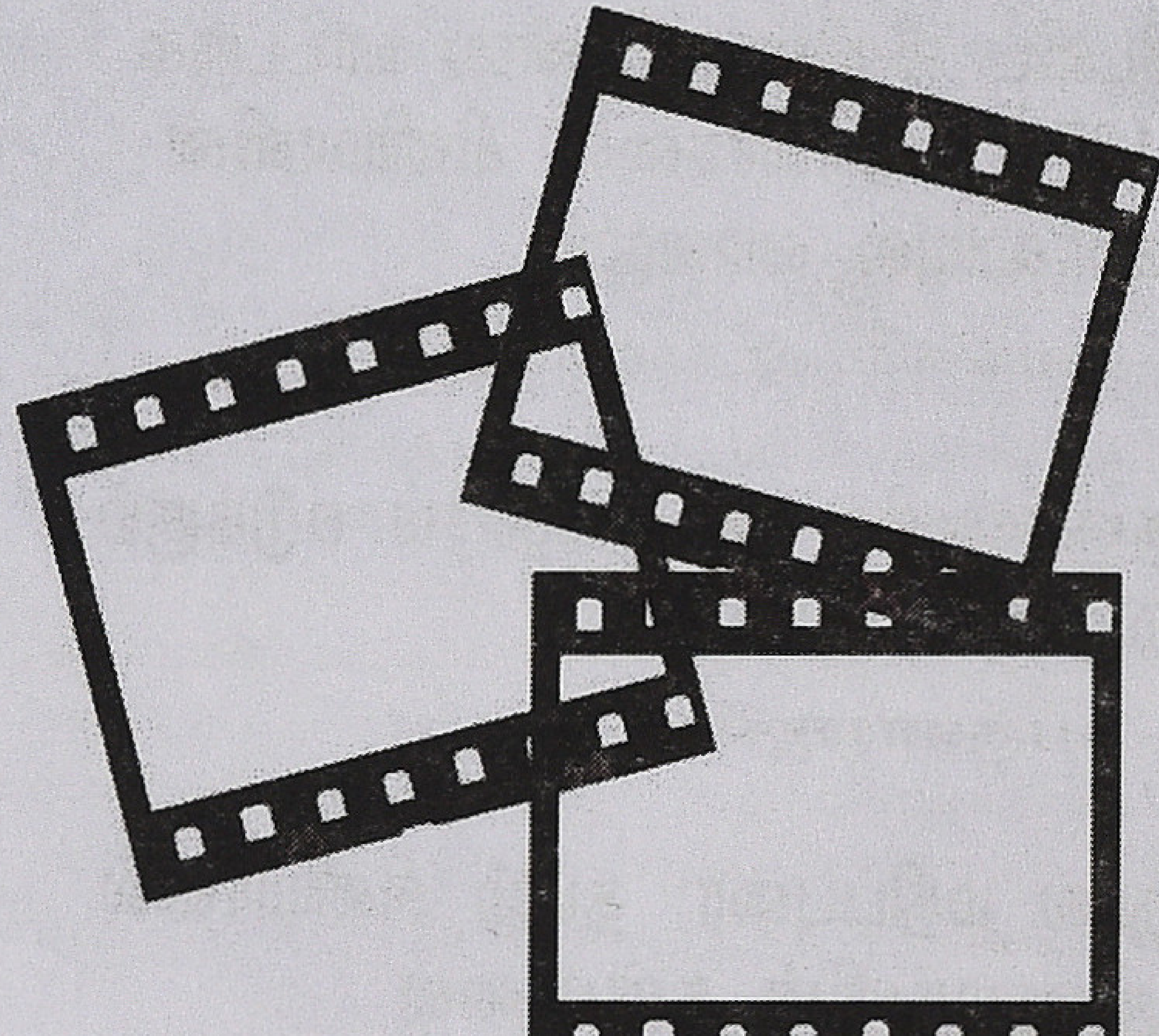
### அறிவிப்புகள், எண்ணங்கள், தகவல்கள்

'காட்சிப்பிழை' முதல் இதழுக்குக் கிடைத்த வரவேற்பும், எதிர்வினையும் மிகவும் உற்சாகமும், நம்பிக்கையும் அளிப்பதாக இருக்கிறது. எதிர்வினைகள் முதல் இதழின் குறைபாடுகள் பற்றியதாகவும் இருந்தது, இந்த முயற்சிக்கு வலு சேர்ப்பதாகவே அமைந்தது. சென்னையிலும், மதுரையிலும் நடந்த அறிமுகக் கூட்டங்கள் 'காட்சிப்பிழை' பயணம் செய்ய வேண்டிய பாதை குறித்த அக்கறைகளை தொகுக்கும் வாய்ப்பானது, பாராட்டுக்களையும் விமர்சனங்களையும் இந்த இதழைக் கட்டமைக்கும் அஸ்திவாரமாகவே கொள்கிறோம். தமிழ்த் திரை உலகிற்கும், திரை ஆய்வுத்தளத்தில் அதுகுறித்து சிந்திப்பவர்களுக்குமான ஒரு உரையாடல்

தளமாகவும் செயல்பட விருப்பம். அதன் உடனடியான சாத்தியங்களின் எல்லைகளை உணர்ந்தே செயல்படுகிறோம். அதே சமயம், வெகுமக்கள் சினிமா குறித்த பார்வைகளில் ஒரு தீவிர இடையீட்டைச் செய்யும் அக்கறை சார்ந்தே இந்த முயற்சி. இது தொடர்பில் பேசிய பலருக்கும் இதழின் உள்ளடக்கம் இதேரீதியில் தொடர வேண்டுமென்ற அக்கறை இருந்தது. அதே வேளையில் குமுதம் அரசு கேள்வி பதில் பகுதியில் கூறப்பட்ட கருத்தையும் கூட கவனத்தில் கொள்கிறோம். இதழ் யாருக்கானது, இதன் வாசக வெளியாக எந்த மக்கள் தொகுதியை மனதில் கொள்கிறோம் என்பதில் இறுதித் தீர்மானம் இன்று அறுதியிட்டுச் சொல்வதற்கில்லை. தமிழ் சிறுபத்திரிகைச் சூழலின் வாசக வெளி உடனடியான செயல்தளம் என்றபோதிலும், அதனை திரைப்பட ஊடகம் சார்ந்து இன்னும் விரிவாக்க வேண்டிய பொறுப்பையும் உணர்ந்தே செயல்படத் திட்டம்.

### பத்திரிகையின் தன்மை

காட்சிப்பிழை ஆய்விதழாக இருந்தபோதும், சம காலத்தில் வாரம் தோறும் வெளிவரும் தமிழ் படங்களை முற்றிலும் புறக்கணிக்கக் கூடாது என்றே எண்ணுகிறோம். ஒரு சில முக்கிய படங்களுக்காவது உடனே சில ஆழ்ந்த விமர்சன ரீதியான எதிர்வினைகளை பதிவு செய்ய முயல்வோம். சென்ற இதழில் அங்காடித் தெரு குறித்த ஒரு விவாதம் வெளியானதைப் போன்று இந்த இதழில் எதுவும் இடம் பெறாவிட்டாலும், இரண்டு கட்டுரைகள் சமீபத்திய திரைப்படங்களை கவனத்தில் கொண்டுள்ளன. வேறு எவ்வாறெல்லாம் இந்த கவனத்தை பதிவு செய்யலாம் என ஆலோசித்து வருகிறோம். இந்த இதழ் தயாரிப்பில் இருந்தபோது வெளிவந்த "எந்திரன்"



பல வகைகளில் எங்கள் கவனத்தை ஈர்த்தாலும், ஆய்வு நோக்கில் பார்வைகளை உடனடியாக உருவாக்கிவிட முடியாது. ஆனால் அடுத்த இதழில் எந்திரன் திரைப்படத்தின் சில வரலாற்று ரீதியான பரிமாணங்களை பரிசீலிக்க எண்ணுகிறோம். குறிப்பாக வணிகரீதியாக இத்திரைப்படம் ஒரு தமிழ் சினிமாவின் அதிகபட்ச சாத்தியத்தை எட்ட முயன்றிருப்பதை விவாதிக்க வேண்டும். முதலீட்டியத்திற்கும், திரைப்படக்கலைக்குமான வரலாற்றுப் பின்னணியில் இதைப்பற்றி விவாதிக்க வேண்டும் என்ற எண்ணமிருக்கிறது. ஊடகங்களில் வணிகத்தையும், அரசியல் செல்வாக்கையும் குறித்த மிகைபுனைவுகள் வெளிவந்ததையும் பார்க்க முடிந்தது. தமிழ்ப்படம் என்றாலும் தெலுங்கு மற்றும் இந்தியிலும் டப் செய்யப்பட்டு வெளியாகும் எந்திரன் திரைப்படம் உலகம் முழுவதும் மூவாயிரம் திரையரங்குகளில் வெளியானதாக செய்திகள் தெரிவிக்கின்றன. நூற்றைம்பது கோடி ரூபாய் செலவில் உருவாகியிருக்கும் திரைப்படம் பலமடங்கு வியாபாரமாகிவிட்டதாக தகவல்கள் தெரிவிக்கின்றன. சென்னை நகரில் மட்டும் முப்பது கோடிக்கு வியாபாரமாகி இருப்பதாகத் தெரிகின்றது. தமிழ் சினிமாவின் இரண்டாம் கட்ட நடிகர்களான விஜய், அஜித், சூர்யா, விக்ரம் ஆகியோர் நடிக்கும் படங்களின் மொத்த வியாபாரமே அவ்வளவுதான் என்கின்றது விபரமறிந்த வட்டாரங்கள். சென்னையில் அறுபதுக்கும் மேலான திரையரங்குகளில் முதல் மூன்று நாட்களில் மட்டும் ஆயிரத்திற்கும் மேலான காட்சிகளைத் திரையிட்டுள்ளனர். மாயாஜால் திரையரங்குகள் மட்டும் தினமும் அறுபது காட்சிகளைத் திரையிட்டுள்ளன. முப்பது கோடி முதலீட்டை எடுக்க குறைந்தபட்சம் எத்தனை நாட்களாகும் என்பது, நமது எளிய வரவுசெலவு புரிதலுக்கு அப்பாற்பட்டதாகவே உள்ளது.

இதையெல்லாம் குறித்து சினிமா வியாபாரம் அறிந்தவர்களுடன் உரையாடவும், விவாதங்களை ஏற்படுத்தவும் முயல்வோம். “எந்திரன்” கதையாடலைப் பற்றி எழுதுவது அடுத்த கட்டம். ஆனால் ஆய்வுரீதியான சிந்தனை அவசரமறியாதது. அதே சமயம் தமிழ் சினிமாவின் மாற்றங்களுக்கு, நிகழ்வுகளுக்கு ஏதோவொரு வகையில் முகம் கொடுத்தாகவேண்டும் என்பதை அறிவோம்.

இந்தப் பின்னணியில் ஒரு மகிழ்ச்சியான அறிவிப்பைச் செய்கிறோம்.

## காட்சிப்பிழை திரை மாத இதழ்

காட்சிப்பிழை பத்திரிகையின் முதல் இரண்டு இதழ்களையும் மாதிரி இதழ்களாகக் கொண்டு காட்சிப்பிழை திரை என்ற **மாத இதழ் ஜனவரி 2011 முதல்** வருகிறது. பத்திரிகை பதிவுத் துறை அங்கீகாரம் காட்சிப்பிழை திரை என்ற பெயருக்கே கிடைத்துள்ளதால் இந்த பெயர் மாற்றம். மற்றபடி நோக்கங்களிலும், உள்ளடக்கத்திலும் அது காட்சிப்பிழையின் தொடர்ச்சியாகவே இருக்கும். பத்திரிகைக்குக் கிடைத்த வரவேற்பு எங்களை மாத இதழாக மாற்றத் தூண்டியுள்ளது. இந்த இதழில் காட்சிப்பிழை திரைக்கான சந்தா விவரங்களை அறிவித்துள்ளோம். ஜனவரி மாதத்திற்குள் வாசகர்கள் சந்தா செலுத்துவது எங்கள் முயற்சிக்கு ஊக்கமளிக்கும் என்பதை கூறத் தேவையில்லை.

நாற்பத்தேழில் சத்தியமூர்த்தி:

# தமிழ் சினிமாவில் நிகழ்ந்துவரும் மாற்றங்களும், தொடரும் அபத்தங்களும்

ராஜன் குறை

சென்ற காட்சிப்பிழை இதழில் "கதாநாயகனின் மரணம்" என்ற தலைப்பிட்ட கட்டுரையில் தமிழ் சினிமா தற்போது அன்றாட வாழ்வின் வெளிகளை ஊடுருவத் தொடங்கியுள்ளது என்று எழுதியிருந்தேன். அவ்வாறான போக்கு தார்மீகசாகசகதாநாயகன் என்ற கதாநாயக வகைமாதிரி, அதற்கான கதையாடல் சூத்திரங்கள் ஆகியவற்றிற்கு மாற்றாக உருவாகி வருவதாகவும் கூறியிருந்தேன். இந்தக் கட்டுரையில் திரைப்பட வெளிகளுக்கும் அதன் கதையாடல் போக்குகளுக்கும் இடையிலுள்ள தொடர்புகளை மேலும் கொஞ்சம் சிந்திக்கலாம் என்று நினைக்கிறேன். முதலில் திரைப்பட வெளிகளை வகைப்படுத்திவிட்டு பிறகு மேலே செல்வோம்.

திரைப்பட வெளிகளுள் இரண்டு வகைமாதிரிகள்

பொதுவாக இயற்பியல் அடிப்படையில் காமிராவுக்கு முன்னால் என்ன இருக்கிறதோ அதுவே திரைப்படவெளியை உருவாக்குகிறது என்று கூறலாம். இங்கு நாம் ஜேம்ஸ் காமரூனின் "அவதார்" திரைப்படத்தில் இடம்பெறுவதைப் போன்ற கணிப்பொறி வெளிகளை கணக்கில் கொள்ளவில்லை. அவற்றைக் குறித்து பிறிதொரு சமயத்தில் சிந்திப்போம். அவைபோன்ற சில "தந்திரக்காட்சி வெளிகளைத்" தவிர்த்தால் இரண்டு விதமான வெளிகள் காமிராவுக்கு முன் இருக்க முடியும்: ஒன்று, ஸ்டுடியோவில் போடப்பட்ட செட்; இரண்டு, இயல் வெளி, அதாவது ஸ்டுடியோவுக்கு வெளியே உள்ள உலகம். இதில் ஒரு குடிசையோ அல்லது பங்களாவோ ஸ்டுடியோவுக்குள் செட் போட்டிருந்தாலும் பார்வையாளருக்கு அது தெரியவேண்டும் என்ற அவசியமில்லை. ஆகையால் திரையில் நாம் காணும் பௌதிக வெளியின் பதிவுகளை ஸ்டுடியோவா, அவுட்டோரா என்ற அளவில் பகுக்கவேண்டும் என்பது அவசியமில்லை. காமிரா அதன் முன்னுள்ள வெளியுடன் கொள்ளும் உறவு என்பதன் அடிப்படையிலேயே நாம் அதை வகைப்படுத்தவேண்டும். அப்படி நாம் பகுத்துப் பார்க்கும்போது நாம் உருவாக்கக் கூடிய ஒரு முக்கியமான வகைமாதிரிதான் அன்றாட வாழ்வின் வெளி. ஒரு படத்தின் பிம்பங்கள் வெளியை எப்படி அணுகுகின்றன என்பதைப் பொறுத்தே அவ்வகைமாதிரியை இனங்காண முடியும். உதாரணமாக, மணிரத்தினத்தின் "ரோஜா" திரைப்படத்தில் ஏராளமான பனிப்பிரதேசங்களைப் பார்க்கிறோம். அவை கதை நிகழ்வின் பின்னணியாக மட்டுமே இருக்கின்றன. ஆனால் எஸ்கிமோக்களைக் குறித்த ஒரு படத்தில் பனிப்பிரதேசம் அன்றாட வாழ்வின் வெளியாக வெளிப்பட வாய்ப்பு இருக்கிறது. வெளி என்பது வெறும் பௌதிக வெளி இல்லை; அதில் நிகழும் செயல்களின் மூலம் அர்த்தம் பெறுவதுதான் வெளி. எனவேதான் பனிப்பிரதேசம் காட்சி இன்பமாக மட்டும் செயல்படுவதோ, அல்லது அன்றாட வாழ்வின் வெளியாக மாறுவதோ காமிரா படம் பிடிக்கும் நிகழ்வுகளைப் பொறுத்தது.

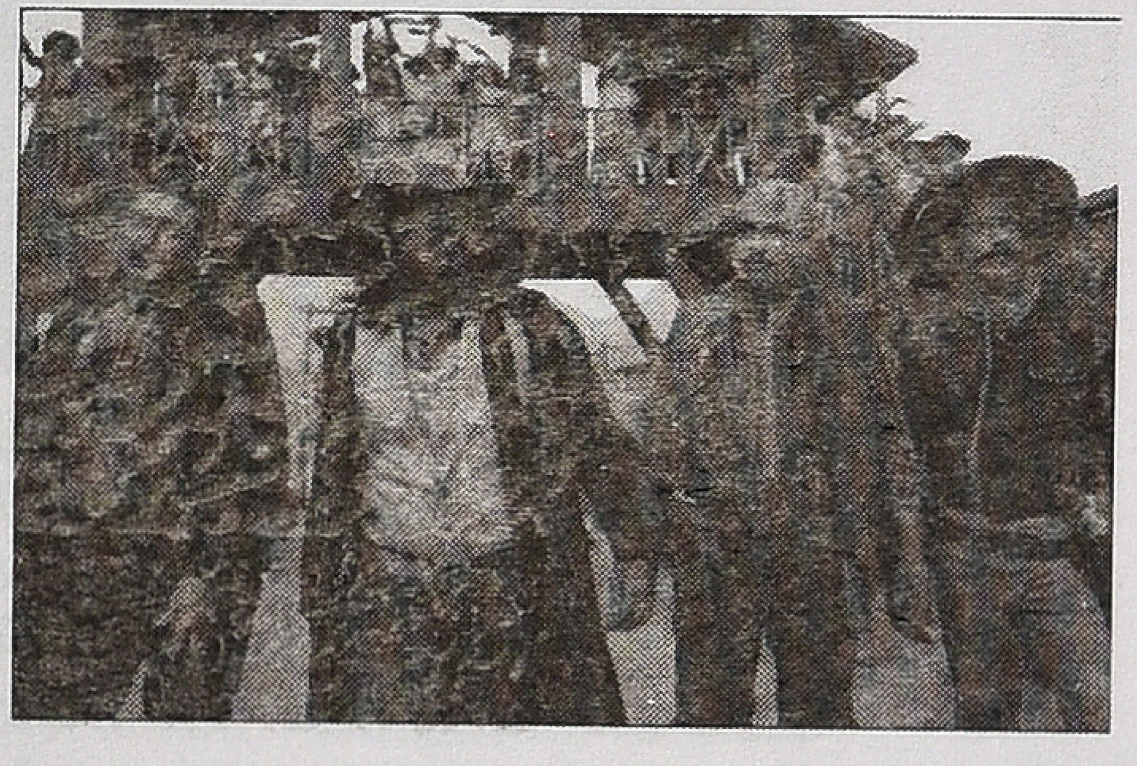
பொதுவாக, சினிமாவில் கதையாடல் மரபு வெளி என்பதே அதிகம் இயக்கம் கொள்ளும். ஒரு மருத்துவமனை அல்லது நீதிமன்றம் எப்படிக் காண்பிக்கப்பட வேண்டும் என்பதற்கு ஒரு கதையாடல் மரபு இருக்கும். அதையொட்டியே அந்த இடங்கள் காண்பிக்கப்படும். அதற்கும் அன்றாட வாழ்வில் அந்த இடங்கள் எதிர்கொள்ளப்படுவதற்கும் நிறைய வேறுபாடுகள் இருக்கலாம். எனவேதான் எத்தகைய வெளி என்பது எத்தகைய பிம்பங்களுக்கு கதையாடல் இடம் கொடுக்கிறது என்பதைப் பொறுத்துதான் அமையும் என்று கூறுவது சாத்தியம். அதாவது இந்த இடத்தில் நாம் வெளி என்பது பிம்பங்கள் (images), அவற்றைத் தீர்மானிக்கும், அதே சமயம் அவற்றால் உருவாக்கப்படும் கதையாடல் (narrative) ஆகியவற்றால் நிர்ணயம் பெறுவது என்று புரிந்துகொள்கிறோம்.

உதாரணமாக ஒரு படத்தில் ஒரு ஆண், அம்மா என்று அழைத்துக்கொண்டே வீட்டினுள் நுழைகிறான்

என்று வைத்துக்கொள்ளுங்கள். அம்மா என்னடா என்று கேட்டுக்கொண்டே சமையலறையிலிருந்து கையைத் துடைத்துக்கொண்டே முன்னறைக்கு வருகிறாள். அவன் நான் ஊருக்கு செல்கிறேன் என்று கூறுகிறான். அம்மா வேண்டாம் என்கிறாள். அவன் கெஞ்சிக் கூத்தாடி அனுமதி வாங்குகிறான். அத்துடன் அந்த காட்சித்தொடர் முடிகிறது. இதில் அந்த வீட்டின் முன்னறை ஒரு கதை மரபு வெளியாகத் தானிருக்கும். அந்தப் படத்தின் ஆர்ட் டைரக்டர் அதை மரபுக்கேற்ப எளிமையாக அமைத்திருப்பார். இந்தத் திரைப்படத்தில் அந்த அறைக்கு, அந்தக் காட்சி வெளிக்கு எந்த முக்கியத்துவமும் கிடையாது. அந்த சம்பவம் நிகழ ஒரு இடம் தேவை என்பதற்கு மேல் வெளிக்கு எந்த முக்கியத்துவமும் தரப்படுவதில்லை.

இன்னொரு இயக்குநர் அந்தக்காட்சியை நடைமுறை வாழ்வின் சாத்தியங்களை கணக்கில் கொண்டு எடுக்கவேண்டும் என நினைக்கிறார் என்று வைத்துக் கொள்ளுங்கள். பொதுவாக இவ்விதப் போக்கை “யதார்த்தவாதம்“ (realism) என்று அழைப்பார்கள். நான் சில காரணங்களுக்காக அந்த வார்த்தையை இங்கே தவிர்க்கிறேன். யதார்த்தம் என்பதற்கு பதிலாக நடைமுறை வாழ்க்கை (actual life) என்று குறிப்பிடுகிறேன். அப்படிப்பட்ட நடைமுறை வாழ்க்கையை சித்தரிக்க முனையும் படத்தில் மகன், அம்மா என்று கூப்பிட்டுக்கொண்டே சமையலறைக்குள் செல்வான். அங்கே, அம்மா அடுப்பில் ஏதோ சமைத்துக் கொண்டிருப்பாள். எப்படி சொல்வது என்ற தயக்கத்தில் மகன் மேலும் கீழும் பார்ப்பான். காமிரா அந்த அறையை உள்வாங்கும். மகன் ஏதாவது பாத்திரத்தை எடுத்து உருட்டுவான். அம்மா, “என்னவேண்டும் சொல்“ என்பாள். இப்படியாக மெதுவாக சம்பவம் நிகழும். அப்போது சமையலறை அன்றாட வாழ்வின் வெளியாக மாறும். முதலில் சொன்ன உதாரணத்தில் காட்சித்தொடர் ஒரு நிமிடத்தில் நடக்குமென்றால், இரண்டாவதாகச் சொன்னதில் இரண்டு, மூன்று நிமிடங்களில் நடக்கும். சினிமாவில் வெளி என்பது காலத்தின் மூலமாகவே இயக்கம் பெறுகிறது (சினிமாவில் மட்டுமல்ல).

உதாரணமாக ஒரு தமிழ்ப்படத்தை குறிப்பிட வேண்டுமென்றால் தர்மம் தலை காக்கும் (1963) படத்தின் ஆரம்பக் காட்சித்தொடரை பார்க்கலாம். முதல் சட்டகத்தில் காமிரா வீட்டின் உட்புறமிருந்து போர்டிகோவில் கார் வந்து நிற்பதைக் காட்டும். காரிலிருந்து அண்ணனும், தம்பியும் வெளிப்பட்டு வீட்டினுள் கூடத்திற்கு வருவார்கள். வீட்டிற்குள்ளிருந்து அண்ணன் மனைவியும் கூடத்திற்கு வருவாள். அண்ணன், தம்பி மணக்க விரும்பும் பெண்ணை, தான் ஏற்றுக்கொள்ள முடியாது என்று கத்துவார். தம்பி வருத்தமாக கூடத்தின் ஓரத்திலிருக்கும் மாடிப்படிக்குச் சென்று மாடிக்கு செல்ல முனைவார். அண்ணி ஆறுதல் வார்த்தைகள் கூறுவாள். அந்தக் காட்சித்தொடர் முடிந்துவிடும். இதில் அந்த அறைக்கு எந்த முக்கியத்துவமும் கிடையாது. வீட்டிற்குள் நுழைந்தவர்கள் ஒரு நாற்காலியில் கூட அமராமல், ஆடைகளை மாற்றாமல் தங்கள் மன பேதத்தை நுழைந்த நொடியிலேயே நின்ற வண்ணமே பேசித்தீர்ப்பார்கள். இதற்குக் காரணம் அந்தக் காட்சியின் நோக்கம் கதையைத் தொடங்க வேண்டும் என்பதுதான். அந்த அறை கதை மரபு வெளியாக இருப்பது மட்டுமன்றி “தனித்தியங்கும்“ தன்மையுடனும் இருக்கிறது. அதாவது அந்த வெளி நடைமுறை வாழ்க்கையிலிருந்து தனித்து இயங்குகிறது. இந்தக் காட்சியை நாடக மேடையிலிருந்து வேறு படுத்துவது வீட்டு வாசலில் கார் வந்து நிற்பதும் இருவரும் அதிலிருந்து இறங்குவதும் தான். நாம், நடைமுறை வாழ்க்கையில் இப்படியா பேசுவார்கள் என்று கேட்பதில் பொருளில்லை. ஏனெனில் அது சினிமா வெளி. சமீப காலம் வரை தமிழ் சினிமாவின் அடிப்படைத் தத்துவப்பார்வை சினிமா வாழ்வை உணர்வுத்தளத்தில் உருவகிப்பது என்பது மட்டுமே; அன்றாட வாழ்வை ஊடுருவிப் பார்ப்பதல்ல என்பதுதான். வாழ்வைப் பற்றிய பரிசீலனை பாடலாக, வசனமாக நிகழலாம். காட்சி என்று வரும்போது நடிகர்களின் வெளிப்பாட்டில் நிகழலாம். ஆனால், சினிமாவின் வெளி நடைமுறை வாழ்வின் வெளியாக, அன்றாட வாழ்வின் வெளியாக இருக்க வேண்டியதில்லை என்பதாகும். தமிழ் மற்றும் பெரும்பாலான இந்திய சினிமா கதையாடல் மரபுகள் இவ்வாறு தனித்தியங்கும் தன்மை கொண்டிருந்ததற்கான காரணங்களை யோசிப்பதென்றால் பல புத்தகங்களை எழுத வேண்டிவரும். இது மேற்குலகில் நிலவிய காமிரா தன்னியல்பில் கோரி நிற்பதாகக் கருதப்பட்ட “யதார்த்தப் பதிவு“ பற்றிய நம்பிக்கைகளுக்கு முற்றிலும் மாறுபட்டதாகும்.



ஒரு வரலாற்றுரீதியான உண்மை என்னவென்றால் தமிழ் சினிமாவின் தொடக்க காலத்தில் பெரும்பாலும் புராணக்கதைகள், நாட்டார் வழக்காற்றியல் கதைகள், ராஜா ராணிக் கதைகள் என்று சமகால, அன்றாட வாழ்விற்கு தொடர்பற்ற கதைகளே பெருமளவு எடுக்கப்பட்டன. நாக கன்னிகை ஒரு நாளை எப்படிச் செலவளிக்கிறாள் என்பதையோ, தேவேந்திரன் உறக்கம் கலைந்ததும் பல் விளக்குவாரா என்பதையும் யாரும் யோசித்துப் பார்க்க வேண்டிய தேவையில்லை. கதைக்குத் தேவை சிம்மாசனத்தில் அமர்ந்து ரம்பையின் நடனத்தைப் பார்க்கும் இந்திரன் மட்டுமே. அவர் ஆடைகளை எங்கே அடுக்கி வைத்திருக்கிறார் என்று காட்ட வேண்டியதில்லை. அன்றாட வாழ்க்கை என்பது சமகால சமூகத்தை சித்தரிக்கும் படங்களுக்குத்தான் சாத்தியம். புராணப்படங்கள் போன்றவற்றில் பார்வையாளர்களும் அனுபவத்தில் அறியும் அன்றாட வாழ்க்கை என்பது இல்லாததால் இயல்பிலேயே இவை தனித்தியங்கும் படங்களாகிவிடுகின்றன.

இந்த இடத்தில் நாம் மீண்டும் திரைக்கதையாடலுக்கும் திரைப்பட பிம்பங்களுக்கும் உள்ள தொடர்பை கவனிக்கவேண்டும். கதை என்பது விசேஷ தருணங்களின் தொகுப்பு. எந்த முக்கியத்துவமும் அற்ற ஏதோவொரு தருணத்தைப் பதிவு செய்வது கதை சொல்ல உதவாது. அத்தகைய முக்கியமற்ற தருணங்களின் தொகுப்பைக்

கதையாக மாற்றினால் சுவாரசியமாக இருக்காது. உதாரணமாக ஒருவர் நகம் வெட்டிக்கொள்வது விசேஷமான தருணமல்ல. அவர் வாழ்வில் ஏதோவொரு தருணம்தான் அது. அவருக்கு உறவினரின் மரணத்தைத் தெரிவிக்கும் தந்தி வருமானால் அது விசேஷமான தருணம். பொதுவாக நாவல், சினிமா முதலிய விரிவான கதைசொல்லும் முறையில் ஒரு நிகழ்ச்சி "ஏதோவொரு தருணத்தில்" துவங்கி "விசேஷ தருணத்தில்" முடிவடையும். ஒருவர் நகம் வெட்டிக்கொண்டிருக்கும்போது தந்தி வரலாம். அப்படி ஒரு காட்சித்தொடரை சினிமாவில் அமைத்தால் எவ்வளவு நேரம் அவர் நகம் வெட்டுவதைக் காண்பிப்பது என்பதில்தான் ஏதோவொரு தருணத்திற்கும், விசேஷ தருணத்திற்குமான விகிதாசாரம் இருக்கும். காட்சித்தொடரை தபால் இலாகா ஊழியர் வீட்டுவாசலுக்கு வருவதிலிருந்து துவங்கினால் வீட்டிற்குள் தந்தியைப் பெறுபவர் என்ன செய்து கொண்டிருந்தார் என்பதைக் காட்ட வேண்டிய தேவையே இருக்காது. தமிழ் சினிமா, மேலே கண்ட தர்மம் தலை காக்கும் உதாரணம் போல தனித்தியங்கும் திரைப்படத்தையே உருவாக்கியதால் அன்றாட வாழ்வைப் பதிவு செய்வதை சமீப காலம் வரை பெருமளவு தவிர்த்தே வந்திருக்கிறது எனச் சொல்லலாம் என நினைக்கிறேன். (சில வகை பாடல் காட்சிகள் விதிவிலக்கு; இது குறித்து விரிவாக பிறிதொரு சமயத்தில் பரிசீலிப்போம்.)

சென்ற இதழ் தலையங்கத்தின் பகுதியாக தெல்யூஸின் சினிமா தத்துவத்தை விவாதிக்கும்போது அசை பிம்பம், கால பிம்பம் என்ற வகைப்பாட்டைப் பார்த்தோம். கால பிம்பம் அன்றாட வாழ்வின் ஏதோவொரு தருணத்தை (any instant whatsoever) படம் பிடிப்பதில்தான் உருவாகிறது. விசேஷ தருணங்களால் அமையும் கதை, கதையை நகர்த்தும் அசை பிம்பங்கள், கதை மரபு வெளிகள், கதையைக் கோர்க்க உதவும் கதாநாயகன், அவனது சாகசங்கள், தார்மீக வெற்றி ஆகியவை ஒருபுறமும் கதையில் இடம்பெறமுடியாத அனந்தகோடி ஏதோவொரு தருணங்கள். அவற்றால் நிரம்பும் அன்றாட வாழ்வின் வெளி, அதை அவதானிக்கும் கால பிம்பம் இன்னொரு புறமுமாக ஒரு இயங்கியல் உறவை திரைப்படக் கதையாடலில் கட்டமைக்கின்றன என்றும் கூறலாம். தெளிவிற்காக மீண்டும் கீழே இந்த இரு பிரிவுகளை இரண்டு மாதிரிகளாகக் கொண்டு அட்டவணையாகத் தருகிறேன்.

| | மாதிரி ஒன்று | மாதிரி இரண்டு |
|---|---|---|
| எப்படிப்பட்ட கதையாடல் தருணம்? | விசேஷ தருணம் | ஏதோவொரு தருணம் |
| எப்படிப்பட்ட பிம்பம்? | அசை பிம்பம் | கால பிம்பம் |
| எப்படிப்பட்ட திரை வெளி? | கதை மரபு வெளி | அன்றாட வாழ்வின் வெளி |
| எப்படிப்பட்ட திரைப்படம்? | தனித்தியங்கும் திரைப்படம் | வாழ்வை ஊடுறுவும் படம் |

இந்த இரண்டு மாதிரிகளும் சினிமாவின் சாத்தியங்களாக இயங்கியல் உறவுடன் கதையாடல்களைத் தீர்மானிக்கினறன, அதில் மாற்றங்களை ஏற்படுத்துகின்றன. அத்தகைய ஒரு இயங்கியல் அடிப்படையிலான மாற்றத்தின் அடிப்படையிலேயே சமீபத்திய தமிழ் சினிமா ஒரு புதிய அழகியலை உருவாக்கி வருவதாக நினைக்கிறேன். இந்த அழகியல் இன்னமும் கால பிம்பங்களை அதிகம் உருவாக்காவிட்டாலும், அதற்கு முதற்கட்டமாக அன்றாட வாழ்வின் வெளியை நுட்பமாக திரையிலமைக்கத் தொடங்கியுள்ளது எனத் தோன்றுகிறது.

### மாறிவரும் தமிழ் சினிமா வெளியின் உதாரணங்கள்

காமிரா எதைப்பதிவு செய்ய வேண்டும், செய்ய வேண்டாம் என முடிவு செய்வதே சினிமாவில் அரங்கமைப்பு (ஶீவீஷமீஸீஷநீமீஸீமீ) எனப்படுகிறது. பல சமயங்களில் அதற்காக பொருட்களை ஒழுங்கு செய்வது என்பதும் நடக்கிறது. சில சமயங்களில் மரங்களை வெட்டுவது, பாறைகளைத் தகர்ப்பதெல்லாம்கூட சினிமா அரங்கமைப்பிற்காக நடக்கும். தனித்தியங்கும் வெளியை திரையில் தந்தகொண்டிருந்தவரை தமிழ் சினிமா சமூகப் படங்களை பொறுத்தவரை அரங்கமைப்பிற்கு அதிகம் மெனக்கெட்டதில்லை. குறைந்த பட்ச கதை மரபு அடையாளங்களைக் கொண்டே அதைச் செய்து விடலாம். ஆனால் காதல் (2004) திரைப்படம் தொடங்கி மிக நுட்பமான அன்றாட வாழ்வின் சித்தரிப்புகள் அரங்கமைப்பின் ஒரு பகுதியாக வெளிப்படத் துவங்கியுள்ளதை கவனிக்க வேண்டியுள்ளது. அந்தப்படத்தில் கதாநாயகியை சென்னையில் ஒரு பேச்சிலர் மான்ஷனுக்கு வெளியே நிறுத்திவிட்டு கதாநாயகன் உள்ளே போவான். அப்போது அவள் நிற்கும் சந்தினுள் சிலர் சிறுநீர் கழிப்பதும், குறுக்கும் நெடுக்கும் செல்வதும் வெளியின் சித்தரிப்பாக பதிவு பெறும். கதை நிகழ்வின் தேவைக்கு அப்பாற்பட்டு அன்றாட வாழ்வின் "ஏதொவொரு தருணங்கள்" சில பதிவாகின்றன. கதாநாயகியின் நிர்கதியான நிலையை எடுத்துக்காட்டுவதன் பொருட்டே அந்த பிம்பங்கள் தொகுக்கப்பட்டுள்ளன என்று ஒருவர் கூறலாம். ஆனால் படத்தில் அவை அந்த வெளியின் நடைமுறை வாழ்க்கை சார்ந்த பிம்பங்களாகவே அமைவதை யாரும் உணர முடியும். அதன் பிறகு வந்த பல படங்களில் நடைமுறை வாழ்க்கையே முக்கியமாக வெளியைத் தீர்மானிப்பதாக இருந்தது. திருமுருகனின் எம்(டன்) மகன் (2006) படத்தின் மளிகைக்கடை அந்தப் படத்திற்கு முன்னால் எப்போதும் திரைவெளியானது இல்லை என்றே நினைக்கிறேன்.

சுப்பிரமணியபுரம் (2008) படத்தில் ஒரு காட்சி. நண்பர்கள் ஒரு வீதி வழியாக நடந்து வரும்போது பின்னணியில் ஒரு சிறுவன் புத்தகப் பையுடன் வீட்டிலிருந்து வெளிப்பட்டு பள்ளிக்குச் செல்வதற்காக தெருவைக் கடந்து ஓடுவான். அந்த நிகழ்வில் அன்றாட வாழ்வின் நுட்பம், ஏதோவொரு தருணத்தின் முக்கியமின்மை அழகாக வெளிப்படும். அதே போன்று பூ (2008) திரைப்படத்தில் கதாநாயகி தற்கொலைக்கு முயன்று காப்பற்றப் படும்போது, குடிசையின் கதவை சாத்திவிட்டு அவளோடு பேச முற்படுகையில், ஒரு கிழவி கதவைத் திறந்துகொண்டு விசாரித்தபடியே உள்ளே நுழைவாள். அவளைத்தடுத்து, வெளியே அனுப்பி கதைவை சாத்துவார்கள். சில நொடிகளே நடக்கும் இந்த சிறு நிகழ்வால் கதைக்கு ஏதும் பயனில்லை என்றாலும், திரைப்படவெளியை அன்றாட வாழ்வின் வெளியாக மாற்றுகிறது. இதைப்போன்ற நுட்பங்களே தமிழ் சினிமாவில் அழகியல் ரீதியான மாற்றம் நிகழ்ந்துவருகிறது என்று எண்ண வைக்கிறது.

அந்த அழகியல் தார்மீகசாகச(அதிரடி)கதாநாயகனின் அலுப்பூட்டும் சூத்திரங்களிலிருந்து மெல்ல தமிழ் சினிமாவை மீட்டு வருகிறது. சமீபத்தில் வெளியான நான் மகான் அல்ல (2010) படத்தில் வழக்கமான கதைமரபு காதல் சம்பவங்களும், படத்தின் இறுதியில் கதாநாயக விசுவரூபமும் இருந்தாலும் அவையிரண்டும் படத்தை தீர்மானிக்காமல் படம் நெடுகிலும் மனதை நிறைக்கும் வண்ணம் அன்றாட வாழ்வின் வெளி விகசித்திருப்பதைக் காணலாம். உதாரணமாக கதாநாயகனின் குடும்பம் வசிக்கும் வீடு. பின்னர் இளம் குற்றவாளிகள் அவர்களில் ஒருவனது மாமாவை உதவி கோரி பார்க்கப் போகும் காட்சி. அபூர்வமான துல்லியத்துடன் அமைந்துள்ள காட்சி இது. அதைத்தவிர குற்றங்களின் உலகிற்கும், சாதாரண சமூக வெளிக்கும் இடையிலுள்ள உறவு கதையாடலில் நுட்பமாக பின்னப்பட்டுள்ளது. இது கதாநாயகத்துவத்தை தாண்டிய அனுபவமாக படத்தில் பரிணமிக்கிறது.

### மாற்றத்தின் மற்றொரு அறிகுறி: மிகை–யதார்த்த புனைவு வெளியின் தோற்றம்

தமிழ் சினிமாவில் நையாண்டி (parody) என்பது புதிதல்ல. ஒரு படத்தில் கதாநாயகன் செய்வதை இன்னொரு படத்தில் நகைச்சுவை நடிகர் செய்வார். உதாரணமாக, மணிரத்தினத்தின் பம்பாய் (1995) படத்தின் கிளைமாக்ஸ் காட்சியில் அரவிந்தசாமி செய்வதை, நினைவிருக்கும் வரை (1999) படத்தில் விவேக் செய்வார். சில சமயங்களில் ஒரே படத்ினுள் அவ்விதமான கிண்டலும் இருக்கும். ஆனால் இரண்டு சமீபத்திய தமிழ் படங்கள் முற்றிலும் புதியதொரு பரிமாணத்தை அறிமுகம் செய்துள்ளன. ஒன்று தமிழ்ப்படம் (2010). இன்னொன்று இரும்புக்கோட்டை முரட்டு சிங்கம் (2010). இந்த இரண்டு படங்களும் பிற தமிழ்ப்படங்களின் கதையாடல் மரபு வெளியை அடிப்படையாகக் கொண்டு, அவற்றின் மீது உருவாக்கப்பட்ட மிகை யதார்த்த புனைவு வெளியில் மொத்தப் படங்களையும் அமைத்துள்ளன.

தமிழ்ப்படம் திரைப்படத்தில் ஒவ்வொரு காட்சியும் பிற தமிழ்ப் படங்களை ஒட்டியே அமைந்துள்ளது. ஒரு ஹீரோ உருவாவதன் கதையாடல் உத்திகளை கிண்டல் செய்யும்போது திரைப்படவெளி பிற திரைப்படங்களின் கதையாடல் மரபு வெளிகளையே நினைவு படுத்துகிறது. எனவேதான் இப்படத்தின் தலைப்பே தமிழ்ப்படம். பிற படங்களின் வெளியை கொண்டு உருவாக்கப்பட்ட ஒரு படம். இந்தப்படத்தின் வெளியினூடாக நீங்கள் பல தமிழ் திரைப்படங்களுக்குத்தான் செல்ல முடியும். இதன் உச்சபட்ச அடையாளமாக ஒரு டூயட் பாடலே பிற தமிழ் சினிமா பாடல்களில் இடம்பெற்ற பொருளற்ற வார்த்தைகளைக் கோர்த்து அமைக்கப்பெற்றுள்ளது. அந்த பொருளற்ற வார்த்தைகள் இடம் பெறும் பாடல்களை அறிந்தவர்களுக்குத்தான் அந்த பாட்டின் கிண்டல் புரியும்; சிரிப்பு வரும். இதுவொரு ஒட்டுண்ணி அனுபவம் எனலாம். முந்தைய அனுபவத்திலிருந்தே தனக்கான இருப்பைப் பெறுகிறது.

இரண்டு ரூபாய் பயணக்கட்டணத்திற்கு நீங்கள் நூறு ரூபாய் கொடுத்தால், டிக்கெட்டின்மீது நடத்துநர் "100" என்றெழுதிக் கொடுத்து சில்லரையை பிறகு வாங்கிக்கொள்ளச் சொல்கிறார் என்று வைத்துக்கொள்ளுங்கள். அந்த டிக்கெட்டிற்கு புதிதாக "98" ரூபாய் மதிப்பு ஏற்படுகிறது. நீங்கள் அதைத் தொலைத்துவிட்டால் நடத்துநர் பணம் தர மறுத்துவிடலாம். ஆனால் அந்த நடத்துநரைத் தவிர வேறு யாரிடமும் நீங்கள் அந்தக் காசை பெற முடியாது. அதன் குறியீட்டுத் தன்மை மிகவும் பிரத்யேகமான முந்தையதொரு நிகழ்விலிருந்து உருவாகிறது. அதைப்போன்று "தமிழ்ப்படம்" தமிழ் சினிமாவின் கதை மரபு வெளிகளிலிருந்து உருவான ஒரு படம். அதற்கு வெளியே அதற்கு எந்த பொருளுமில்லை.

உதாரணமாக தமிழ்ப்படம் படத்தில் வரும் "அம்மா சென்டிமன்ட் பட்டி" போன்ற கிராமத்தின் பெயர்கள், முன்னர் காண்பிக்கப் பட்ட கிராமத்து வெளிகள் எல்லாம் அன்றாட வாழ்வு வெளிகள் அல்ல, கதை மரபு வெளிகளே என்று சொல்கிறது. பாரதிராஜாவின் வருகையையொட்டி தமிழ் சினிமா ஸ்டுடியோ என்ற ஒன்றிருப்பதையே மறந்துவிட்டதோ என்று நினைக்குமளவு கிராமப்புறம் படங்களில் வந்தது. ஆனால், அத்திருப்பம் துவக்கத்தில் ஏற்படுத்திய

உடைப்பு மறக்கப்பட்டு கிராமத்து வெளி இவ்வகை சினிமாக்களுக்கான கதைமரபுகளுக்குள் கட்டுண்டு அன்றாட வாழ்வு வெளியாக மாறாமல் போய்விட்டது என்பதைத்தான், தமிழ்ப்படம் படத்தின் மிகை யதார்த்தப் புனைவு வெளி சுட்டுகிறது. இன்று அவ்வாறு சுட்ட முடிவதற்குக் காரணம் உண்மையிலேயே அன்றாட வாழ்வின் வெளி திரையில் இடம் பெறத் துவங்கிவிட்டதுதான் என்று கூறலாமல்லவா?

இரும்புக்கோட்டை முரட்டுச் சிங்கம் (இனி சுருக்கமாக இரும்புக்கோட்டை) படத்தை எடுத்துக்கொள்வோம். மிகத்துணிவாக இந்தப்படம் எடுத்த உடனேயே உலக அளவில் "வெஸ்டர்ன்" என்ற வகை, சினிமா கதையாடலின் வெளி கதை மரபு வெளி என்றும், அது எந்த வரலாற்றுச் சந்தர்ப்பத்தில் தோன்றியது என்றும் விளக்கமாகக் கூறுகிறது. பின்னர் தமிழ் சினிமாவில் அந்தப்பாணி படங்கள் வெளியானதைக் கூறி, அவற்றின் அடிப்படையில் இந்தப் படம் எடுக்கப்பட்டுள்ளதாகக் கூறி விடுகிறது. நீங்கள் எந்த ஊரில் கதை நடக்கிறது என்றால், எந்த ஊரிலும் இல்லை சினிமாவின் ஒரு கற்பனைப் பிரதேசத்தில்தான் நடக்கிறது என்றுதான் பதில் சொல்லமுடியும். அதனால்தான் ஊரின் பெயரே "ஜெய்சங்கர்புரம்" என்றிருக்கிறது. "அம்மாசென்டிமென்ட் பட்டி" அல்லது "ஜெய்சங்கர்புரம்" ஆகியவை தமிழ் சினிமாவில் சினிமா வெளி என்பது கதைமரபு வெளிகள் என்பதை உரத்துச் சொல்ல முடியும் என்பதற்கான உதாரணங்கள். இதில் இன்னொரு சுவாரசியம்

இரும்புக்கோட்டையில் வெளியை அம்பலப்படுத்திய பிறகு கதாநாயகனை என்ன செய்வது என்ற கேள்வி எழுகிறது. உண்மையான கதாநாயகன் இறந்துவிட்டான் என்பது தெளிவாக இந்தப்படத்தில் கூறப்பட்டு, அவனிடத்தில் போலிதான் இருக்கிறான்; இருப்பினும் அவன் மீது மக்கள் வைக்கும் நம்பிக்கையால் அவனும்கூட வில்லனை வெல்வான் என்று ஆறுதலளிக்கிறது. இலங்கைப் போரைக் குறித்த தமிழர் மனநிலையை சுட்டும் இந்தப்படம் அந்தவகையில் இன்னமும் விரிவாகப் பேசப்படவேண்டியதுதான் என்றாலும் இந்தக் கட்டுரையைப் பொறுத்தவரை நாம் கவனிக்கவேண்டியது சாகச கதாநாயகனுக்கும் கதை மரபு வெளிக்கும் உள்ள தொடர்பை இந்தப் படம் முழுமையாக வெளிப்படுத்துவதும் சாகச கதாநாயகனின் மரணத்தின் அங்கீகாரத்தையே கதையாக்கியிருப்பதையும்தான். தார்மீக சாகச கதாநாயகன் உலவுவது கதைமரபு வெளியில்தான் என்று தெரிந்தபிறகு அவன் மரணம் தவிர்க்கமுடியாததுதான். அந்தக் கதையாடலும், கதைமரபு வெளியும் நமது அந்தராத்மாவின் விழைவுகளின் வெளிப்பாடுதான் என்றுணர்வதால் இரும்புக்கோட்டை படம் போலி கதாநாயகனுக்கும் வெற்றி சாத்தியம் என்று சொல்லி பார்வையாளனின் தார்மீக அபிலாஷைகளைக் கௌரவப்படுத்துகிறது.

இந்த இரண்டு படங்களுமே காதல் திரைப்படத்திற்குப் பிந்தைய, அன்றாட வாழ்வின் வெளிகளைச் சித்தரிக்கும் படங்களின் வெற்றிக்குப் பிறகே சாத்தியம் என்றே நான் கருதுகிறேன். "காதல்" படத்தை தயாரித்த ஷி பிக்சர்ஸ்தான், இரும்புக்கோட்டை இயக்குநர் சிம்புதேவனின் முதலிரண்டு படங்களையும் தயாரித்தது என்பதும் தற்செயலானதல்ல. இப்படியாக பல படங்களும் மாறி வரும் அழகியலைக் குறிப்பதாகவே அமைந்தாலும், தமிழ் சினிமா தனித்தியங்கும் சினிமாதான் என்ற கொள்கையும் அதனால் வாழ்விற்கும், தர்க்கத்திற்கும் பொருத்தமற்றவை சினிமாவில் நடக்கலாம் என்ற நம்பிக்கையும், அதனால் விளையும் அபத்தங்களும் தொடரத்தான் செய்கின்றன. இந்தப் போக்கை விளக்கமாகக் காண்போம்.

### தமிழ் சினிமாவில் தொடரும் அபத்தங்கள்

மேலே தர்மம் தலை காக்கும் படத்தை விவாதித்தபோது தமிழ் சினிமாவின் தத்துவ அடிப்படை வாழ்வினை உணர்வுபூர்வமாக உருவகப்படுத்துவதுதானே தவிர அன்றாட வாழ்வின் வெளிகளை ஊடுருவுவதல்ல என்று கூறியிருந்தேன். இவ்வாறு இருப்பது முற்றிலும் திரைப்படக் கலையே அல்ல என்று நிராகரிக்கும் போக்கை நான் ஏற்பதில்லை. மேலே விளக்கியதுபோல இதுவும் ஒரு வகையான சினிமா, அதன் பெயர் தனித்தியங்கும் சினிமா என்று வகைப்படுத்தவே விரும்புகிறேன். இத்தகைய சினிமாவிற்கு சில பிரத்யேகமான கலாபூர்வமான சாத்தியங்கள் உண்டு. பாடல் காட்சிகள், வசனக் காட்சிகள், நகைச்சுவைக் காட்சிகள் போன்றவற்றில் துவங்கி மிக விரிவாக இந்த சாத்தியங்களை யோசிக்கலாம். அதேசமயம் இதில் ஒரு பலவீனமும் உண்டு. நடைமுறை வாழ்க்கையை முற்றிலும் பிறழ்வாக, அபத்தமாக சித்தரிக்கத் துணியும் ஒரு மனோபாவத்தை இது திரைப்படக் கலைஞர்களிடம் ஏற்படுத்திவிடுகிறது. ஒரு திரைப்படத்தைக் குறித்த எந்த விமர்சனத்தையும் "அது சினிமாதானே; அதென்ன வாழ்க்கையா? அதைப் போய் ஏன் பொருட்படுத்துகிறீர்கள்" என்ற வாதம் விமர்சனமற்ற நுகர்வு மனப்பான்மையை ஏற்படுத்துகிறது. நான் பதினைந்து ஆண்டுகளுக்கு முன் சென்னையின் மகளிர் கல்லூரி ஒன்றில் உரையாற்றிய சந்தர்ப்பத்தை இங்கு நினைவு கூறலாம். உரையின்பின் மாணவிகளின் கேள்விகள் "ஏன் திரைப்படத்தை நீங்கள் இவ்வளவு சீரியசாக (serious) எடுத்துக் கொள்கிறீர்கள்?" என்பதாகவே இருந்தது. அது ஏதோ பொழுதுபோக்கிற்காகப் பார்ப்பது. அதில் போய் கருத்து கத்திரிக்காய், அழகியல் என்றெல்லாம் ஏன் பேசவேண்டும் என்று அவர்கள் வாதிட்டார்கள். சமூகத்திலும் சரி, திரைப்படத்துறையிலும் சரி இந்த மனோபாவம் வேரூன்றியிருப்பதைப் பார்க்க முடியும். அதன் விளைவாக எளிதில் தவிர்க்கக் கூடிய அபத்தங்களைக் கூட தமிழ்த் திரைப்பட இயக்குநர்கள் தவிர்ப்பதில்லை. ஒருவேளை அபத்தமாக இருந்தால்தான் அது திரைப்படம் என்று அவர்கள் நம்புகிறார்களோ என பல சமயம் தோன்றுகிறது.

உதாரணமாக சந்திரமுகி (2005) திரைப்படத்தை எடுத்துக் கொள்வோம். பெரிய நடிகர், நிறைய செலவு, பெரிய வசூல் என்பதுடன் ஒரு பேச்சுக்குச் சொன்னால் படத்தை பார்க்காதவர்கள் தமிழகத்தில் சிறுபான்மையினர் என்று கூறலாம். அந்தப் படத்தில் ரஜினிகாந்த் ஒரு உளவியல் நிபுணர். அவர் இறுதியில் ஜோதிகாவின் நோயையும் அதற்கு அவர் மேற்கொள்ளப் போகும் சிகிச்சையையும் பற்றிப் பேசுவார். அப்போது அவர் "சைக்கோஸிஸ்" என்ற சிகிச்சை முறையை தான் கையாளப் போவதாகக் கூறுவார். சைக்கோஸிஸ் (Psychosis) என்பது ஒரு வகை மனநோய். அது சிகிச்சை முறையல்ல. வயிற்றுவலிக்கு மருத்துவம் பார்க்க கான்சர் (cancer) என்ற சிகிச்சை முறையை கையாளப் போகிறேன் என்று ஒருவர் கூறுவது எவ்வளவு அபத்தமோ அவ்வளவு அபத்தம் இந்த வசனம். இயக்குநர் பி.வாசு, ரஜினிகாந்த் முதலியோர் புத்தகங்கள் படிக்கும் பழக்கம் உள்ளவர்கள்தான். பிறகு எப்படி இவ்வளவு அபத்தமான ஒரு வசனத்தை அனுமதித்தார்கள்? சென்னை நகரத்திலுள்ள யாராவது ஒரு மனநல மருத்துவரை தொலைபேசியில் தொடர்பு கொண்டிருந்தால் கூட அவர்கள் வசனத்தை சரி செய்திருப்பார்களே? அவுட்லுக் பத்திரிகையில் எஸ்.ஆனந்த் இந்தப் பிழையை சுட்டிக் காட்டி எழுதியிருந்தார். அதைப்பற்றி யாரும் கவலைப்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. இந்தப்பிழையை ஏன் சரி செய்திருக்கக் கூடாது என்ற கேள்வியைவிட, இது பெரிய பிரச்சினையா என்ற கேள்வியையே தமிழ் சினிமா கலைஞர்களும், ரசிகர்களும் கேட்கிறார்கள்.

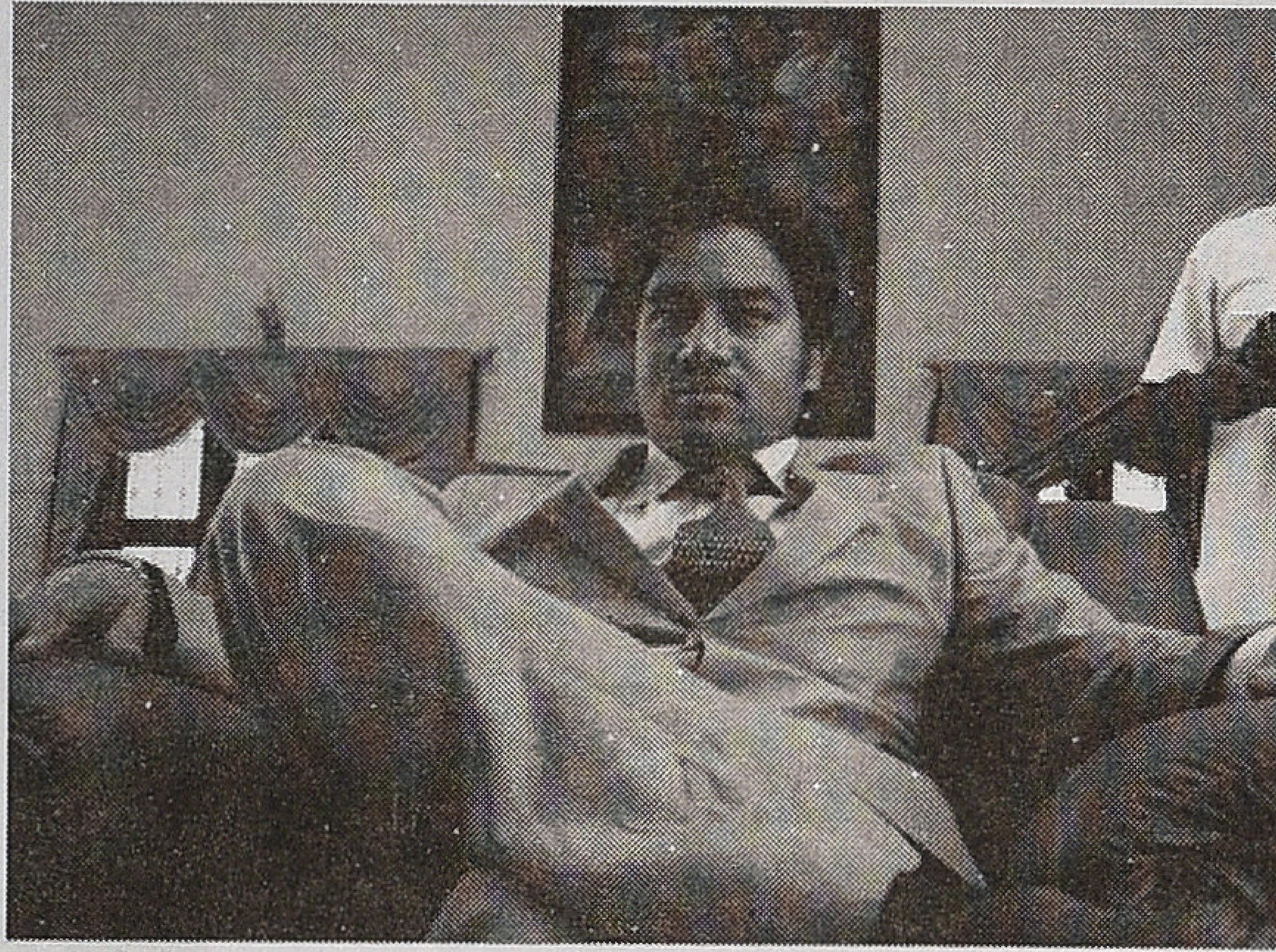
இது சிறு பிழை பற்றிய பிரச்சினை இல்லை. திரைப்படம் தனித்தியங்கும் சினிமாவாக இருக்கப் போகிறதா, அல்லது வாழ்வை ஊடுருவும் புதிய கலைப்பார்வையை நோக்கி நகரப்போகிறதா என்பதைக் குறித்த தத்துவப் பிரச்சினை இது. நமக்குத் தேவை "யதார்த்தவாதம்" என்ற மேற்கத்திய கோட்பாடு அல்ல. ஒரு சில பாடல்களும், நடனங்களும் ஒரு படத்தைக் கெடுத்துவிடாது. ஆனால் நமக்குத் தேவை நடைமுறை

வாழ்க்கையை நுட்பமாகச் சித்தரிக்கும் தருணங்கள். அதைச் செய்வதற்கு சினிமாவை வாழ்வின் அங்கமாகப் பார்க்க வேண்டும். சைக்கோஸிஸ் என்று சொன்னால் என்ன, வேறென்னத்தைச் சொன்னால்தான் என்ன; ரஜினிகாந்த் என்ன சொன்னாலும் கைதட்ட ரசிகர்கள் இருக்கிறார்களே என்ற மனோபாவம் அத்தகைய அழகியல் உருவாவதற்கு எதிரானது. அதானால்தான் கதாநாயகனின் முக்கியத்துவம் குறைவதுடன் அன்றாட வாழ்வை ஊடுருவும் அழகியல் உருவாவது தொடர்புடையதாகிறது.

புதிய அழகியல் பார்வையுடன், "தனித்தியங்கும் சினிமா" தந்த அலட்சிய மனோபாவம் தொடர்ந்து செயல்படுவதற்கும், அது அந்த அழகியலைக் கெடுப்பதற்கும் சிறந்த உதாரணம் மதராசபட்டினம் (2010) திரைப்படம். ஒரு காலகட்டப் பதிவு திரைப்படம் (period film) என்ற அளவில் இப்படத்தின் வெளியினை உருவாக்குவதற்கு மிகவும் மெனக்கெட்டுள்ளார்கள். அதிலும் பல குறைகள் இருக்கலாமென்றாலும் ஏதோ அன்றைய கூவம், இரயில் நிலையம், மௌண்ட் ரோடு, டிராம் என்று சில விஷயங்களைக் கவனமாகக் காட்சிப்படுத்திய விதம் ரசிகர்களின் கற்பனையை தூண்டுவதாக இருக்கிறது. தவிர காதல் காட்சிகள் போன்றவற்றில் அன்றாட வாழ்வு சார்ந்த நுட்பங்கள் நன்றாகப் பதிவாகியுள்ளன. திரைப்படம் பார்க்க மிக சுவாரசியமாக நல்ல நடிப்பு மற்றும் நல்ல தொழில்நுட்பத்திறனுடன் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. இயக்குநர் திறமை வாய்ந்தவர் என்பதில் சந்தேகமில்லை. ஆனால் வரலாற்று ரீதியாக படம் கொஞ்சமேனும் உண்மையாக இருக்கவேண்டும் என்ற எண்ணமேயில்லாமல் இந்தப் படக்குழு ஒரு பொறுப்பற்ற படத்தைத் தயாரித்துள்ளது அதிர்ச்சியாக இருக்கிறது. சுதந்திரம் வந்தபோது தமிழகத்தின் அரசியல் நிலைமையைப் பற்றிய மிகத்தவறான ஒரு சித்தரிப்பை பார்வையாளர்களிடம் ஏற்படுத்துவது மிக வன்மையாகக் கண்டிப்படவேண்டிய செயலாகும்..

முதலில், இந்திய சுதந்திரம் என்பது அதிரடி நடவடிக்கைகளால் ஒரே நாளில் பெறப்பட்டதல்ல. 1920 முதலே இரட்டையாட்சி முறை, அதாவது இந்தியர்களே அவர்களை பிரிட்டிஷ் மேற்பார்வையின் கீழ் ஆண்டுகொள்வது, அமலில் இருந்தது. 1937இல் காங்கிரஸ் ஆட்சியில் பங்குபெற தீர்மானித்த போது இராஜாஜி சென்னை மாகாணத்தின் பிரதமரானார். இரண்டாம் உலகப் போரில் இந்தியா ஈடுபடுத்தப்பட்டதைக் கண்டித்தே காங்கிரஸ் ஆட்சியிலிருந்து விலகியது. போர் முடிந்ததும் மீண்டும் இரட்டையாட்சி முறை, முழு சுதந்திரத்திற்கு முன்னோடியாக மீண்டும் தொடங்கியது. 1947ஆம் அண்டை நெருங்கும்போது நீதிபதிகளாகவும், வழக்கறிஞர்களாகவும், நிர்வாகிகளாகவும் ஏராளமான இந்தியர்கள் செயல்படத்துவங்கி பல பத்தாண்டுகள் முடிந்துபோயிருந்தன. பிரிட்டிஷ் ஆட்சி என்பது இறையாண்மை என்ற அளவில் மட்டுமே வெள்ளையர்களிடம் இருந்தது. மற்றபடி அரசாங்கம் பெருமளவு இந்தியர்களிடம் வந்துவிட்டது. குறிப்பாக மதராசபட்டினம் திரைப்படத்தின் கதையே, ஆகஸ்ட் 15, 1947இல் நடக்கும் சம்பவங்களையும், அந்த சம்பவங்களுக்கு இட்டுச்சென்ற அதற்கு முந்தைய சில மாதங்களின் நிகழ்வுகளையும் குறித்தது என்பதால் இந்தக் காலகட்டத்தைப் பற்றி நாம் நன்றாகத் தெரிந்துகொள்ளவேண்டும்.

1946ஆம் ஆண்டே இரட்டை ஆட்சி முறை மீண்டும் நடைமுறைக்கு வந்து பிரகாசம் சென்னை ராஜதானியின் பிரதமராக பதவியேற்றார். மார்ச் 1947 இல், கவனிக்கவும் மார்ச் மாதத்திலேயே, 1949வரை சென்னை ராஜதானியின் பிரதம மந்திரியாக இருந்த ஓமந்தூர் இராமசாமி ரெட்டியார் பதவியேற்றுவிட்டார். உள்துறை மற்றும் போலீஸ் மந்திரி பதவி வகித்தவர், ரங்கராஜன் குமாரமங்கலத்தின் தாத்தாவும், மோகன் குமாரமங்கலத்தின் தந்தையுமான சுப்பராயன் ஆவார். சென்னை மாகாணத்தின் கவர்னராக ஆர்ச்சிபால்ட் நை (Sir Archibald Edward Nye) என்ற வெள்ளையர் இருந்தார் என்பது உண்மைதான்; ஆனால் அவருடைய மகளுக்கு ஏழு வயதிற்கு மேல் இருந்திருக்கச் சாத்தியமில்லை. ஏனெனில் அவருக்குத் திருமணமானதே 1939இல்தான். தவிர, அவர் அரசாங்கத்தை கலந்தாலோசிக்காமல் குடிமக்களைத் துரத்திவிட்டு கோல்ஃப் மைதானம் அமைப்பதோ, போலீஸ் அதிகாரிகளுக்கு நேரடியாக உத்தரவுகள் வழங்குவதோ சாத்தியம் இல்லை. அதை மாகாண அரசாங்கமும், உள்துறை மற்றும் போலீஸ் மந்திரி சுப்பராயனும்தான் செய்திருக்க முடியும்.



இந்த வரலாற்றையே சிதைத்து வெள்ளையர்கள் ஏதோ ஆகஸ்ட் 15, 1947 வரை கொடுங்கோலர்களாக இந்தியாவில் கோலோச்சி வந்ததைப் போலவும், இந்தியர்களை நாய்களைப் போல சுடவும், இருப்பிடங்களை விட்டுத் துரத்தவும் அதிகாரம் பெற்றிருந்தவர்களாகக் காட்டுவது மக்களை முட்டாளாக்கும் செயலன்றி வேறென்னவாக இருக்க முடியும்? திரைப்படத்தின் மூலம் அறிவைப் பரவலாக்காவிட்டால் பரவாயில்லை. குறைந்த பட்சம் அறிவீனத்தை உருவாக்காமல் இருக்கவேண்டும் என்ற எண்ணம் கூடவா வரக்கூடாது? இயக்குநர் விஜய்யும் படக்குழுவினரும்தான் பொறுப்பின்றி இருந்தார்களென்றால் இந்தப் படத்தைக் குறித்த என் பார்வைக்கு வந்த எந்த விமர்சனமும் இந்தக் குறைகளை தீவிரமாகக் கண்டிக்கவில்லை என்பது ஆச்சர்யமாக இருக்கிறது. வரலாறு எப்படி நாசமாய்ப்போனால் யாருக்கென்ன?

ஆனால் திரைப்படத்தில் நிகழ்வுகளைக்

காட்டித்தானே ஆகவேண்டும். எனவே 1947 ஆகஸ்டு 15 இரவு மக்கள் கூட்டம் கூட்டமாக திரண்டு வீதிகளில் ஆரவாரிப்பதாகக் காட்டவேண்டும் என்று முடிவு செய்துவிட்டார்கள். அப்போது ஒருவருக்கு தலைவர்களெல்லாம் சென்னைக்கு வருவதாகவும் மக்கள் வரவேற்பதாகவும் காட்டவேண்டும் என்று தோன்றிவிட்டது. யார்யா அந்த தலைவர்கள் என்று கேட்டிருப்பார் போலிருக்கிறது இயக்குநர் விஜய். காமராஜர் ஒருவரைத்தான் காரண்டியாகச் சொல்ல முடியும். நேரு, காந்தியெல்லாம் சென்னைக்கு வந்ததாகக் காட்டுவது ரொம்ப தவறாகிவிடும் என்று நல்லவேளையாக முடிவு செய்துவிட்டார்கள். வேறு யார் என்று தீவிர யோசனை. அப்போது யாரோ சத்தியமூர்த்தி என்று ஒரு தலைவர் காங்கிரஸிலிருந்தார் என்று சொல்லியிருக்கிறார். சரி அவருக்கு ஒரு வாழ்க போடுங்கள் என்று சொல்லிவிட்டார் இயக்குநர். துரதிர்ஷ்டம் பிடித்த சத்தியமூர்த்தி சுதந்திர இந்தியாவைப் பார்க்காமல் 1943ஆம் ஆண்டிலேயே செத்துப்போனால் அதற்கு இயக்குநர் என்ன செய்யமுடியும்? இதெல்லாம் நினைவில் இல்லாமல் போனாலும் ஒரு மடிக்கணினியில் கூகிள் செய்து பார்த்தால் ஒரு நொடியில் அவரைப்பற்றி தெரிந்துகொள்ள முடியும். (உண்மையிலேயே ஒரு நொடியில் விக்கிபீடியா பக்கம் வந்துவிடுகிறது. Sathyamurthy (August 19, 1887 - March 28, 1943) என்று முதல் வரியே கூறுகிறது). ஆனால் தமிழ் சினிமா எடுப்பவர்கள் போயும் போயும் சத்தியமூர்த்திக்காக ஒரு விநாடி செலவிடமுடியுமா என்ன? ஏதோ வாழ்க கோஷம்; அதை யார் கவனிக்கிறார்கள். கதாநாயகனும், நாயகியும் தப்பிக்கிறார்களா என்பதைத்தானே அனைவரும் பார்க்க வேண்டும்? தலைவர் சத்தியமூர்த்தி என் பார்வையில் பல பிற்போக்கான கொள்கைகளைக் கொண்டிருந்தவர்தான். ஆனால் அதே சமயம் நாடக, திரைப்படக் கலைஞர்களுக்கு நெருக்கமாயிருந்த ஒரே காங்கிரஸ் தலைவர் அவர்தான் என்பதை தமிழ்த்திரை வரலாற்றாசிரியர் தியோடர் பாஸ்கரன் தொடர்ந்து வலியுறுத்தி வந்திருக்கிறார். அதுவும் தவிர சத்தியமூர்த்தி இந்தியா சுதந்திரம் பெறுமுன்னரே இறந்துவிட்டார் என்பது சுதந்திரத்திற்குப் பிறகான தமிழ்நாட்டின் அரசியலை புரிந்துகொள்ள மிகவும் அவசியமானது.

இந்தப் பிழைகளெல்லாம் ஏன் நடக்கிறது என்று காட்சிப்பிழை ஆசிரியர் குழுவை சேர்ந்த சிலர் விவாதித்தோம். ஆர்யாவைக் காதலிக்கும் வெள்ளைக்காரப்பெண் ஒரு சாதாரண பிரிட்டிஷ் படைவீரனின் மகளாக இருந்தால் பிரச்சினையே இருந்திருக்காது. அவளை இன்னொரு வெள்ளைக்கார படைவீரன் காதலிக்கிறான். அவன் ஆகஸ்டு பதினாறு இங்கிலாந்து செல்லப் போகிறான்; அவளையும் கூட்டிக்கொண்டு போக கைத்துப்பாக்கியுடன் ஆர்யாவையும், வெள்ளைக்காரப் பெண்ணையும் தேடிக்கொண்டு வருகிறான் என்று கதை உருவாக்கப்பட்டிருந்தால் என்ன பிரச்சினை? கதாநாயகனுக்கு கௌரவக் குறைவு

என்பதுதான். கவர்னர் வீட்டுப் பெண்ணை காதலிப்பது, அவர் வீட்டிற்குள் அச்சமின்றிப் புகுவது போன்ற சாகசங்களைச் செய்ய முடியாதல்லவா? பிரம்மாண்டப் படம், சாகசக் கதாநாயகன் இவற்றிற்காக கவர்னர் மாளிகையும், துரத்தும் இராணுவமும் தேவைப்படுகிறது. வரலாறு கழுதை எப்படிப் போனால் என்ன என்று விடவேண்டியதுதான்.

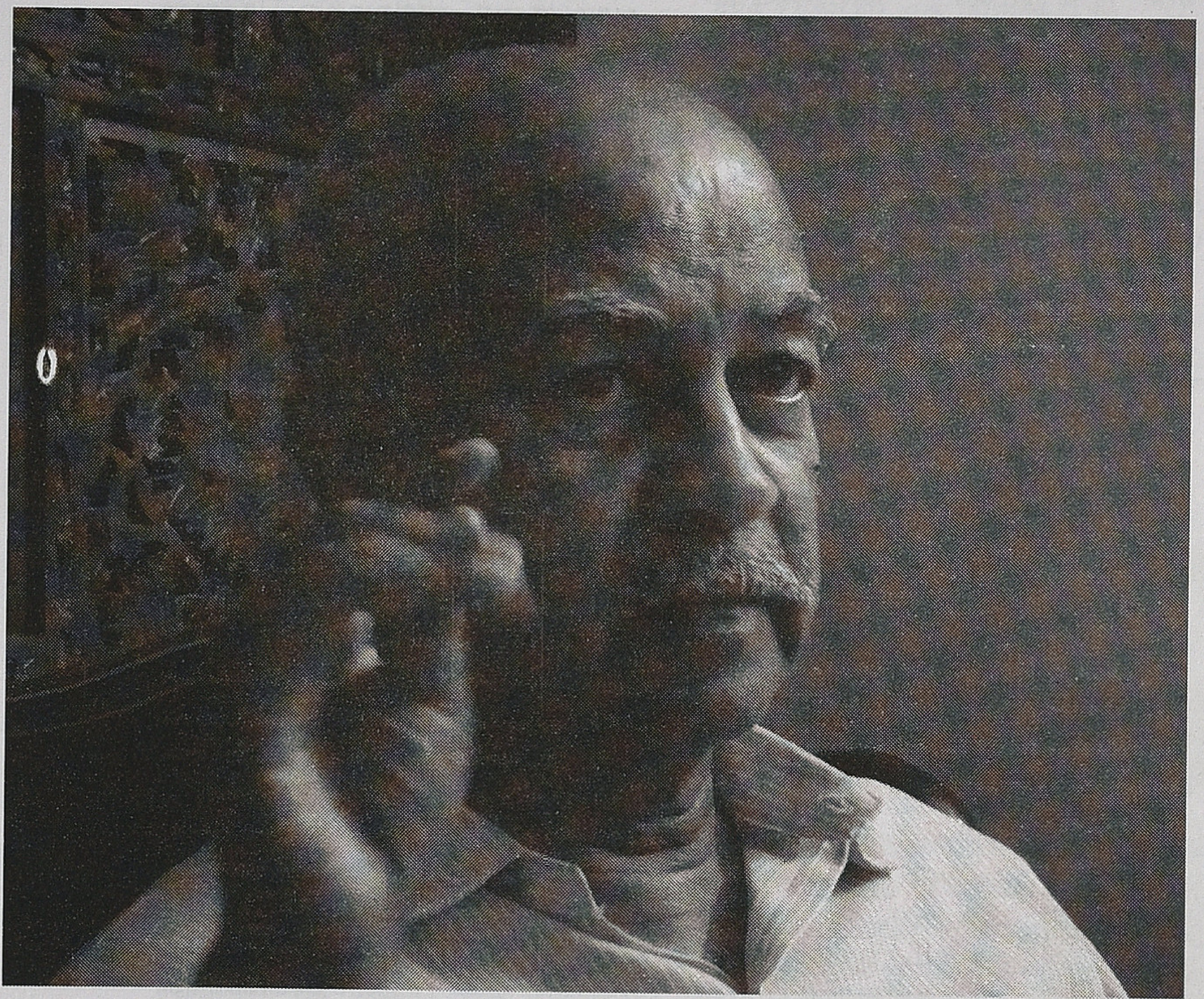
மேலும், 1947இல் சென்னையில் வசிக்கும் வண்ணார்களைக் காண்பிக்கிறார்கள். ஆனால் திராவிட இயக்கத்தின் வாசனை கூட படத்தில் இல்லை. சுதந்திரத்திற்கு முன்னால் என்றால் பிரிட்டிஷ்காரன் வில்லன், காங்கிரஸ்காரன் ஹீரோ, இதில் மூன்றாவது பார்டிக்கு என்ன வேலை என்றுதான் சிந்திப்பார்கள் போலிருக்கிறது. நான் ஏதோ சிறிய தகவல் பிழைகளை பெரிது படுத்தவில்லை. வரலாறு என்பதை நிகழ்காலத்தையும், எதிர்காலத்தையும் விளக்கும் தர்க்கத்தை கொடுக்கவல்லதாகக் கருதுபவர்களில் ஒருவன் நான். அப்படி வரலாற்றுத் தர்க்கத்தைப் பற்றிய அக்கறையின்றி அந்தகாலத்துத் துவக்கப்பள்ளி ஆசிரியர் கணக்கு எப்படிச் சொல்லிக்கொடுப்பார் என்பதை மட்டும் காட்டிவிட்டால் அந்தப்படம் சிறந்த படமாகிவிடாது என்பதைத்தான் கூறுகிறேன்.

இதெற்கெல்லாம் பின்னணியில் இருப்பது "மக்கள்" என்ற அடையாளத்தை அறிவார்த்த நுட்பங்களை விரும்பாத பாமரக்கூட்டமாக திரைத்துறையினர் கணிக்கும் வரலாற்றுப் பழக்கமே. மக்களுக்கு அறிவுபூர்வமாகச் சிந்திப்பவர்களைப் பிடிக்காது என்ற மூடநம்பிக்கையின் அடிப்படையில் அனைவரும் பாமரத்தனத்தை பயிற்சி செய்யவேண்டியதில்லை. இயக்குநர்களும், கதாசிரியர்களும் ஏன் கதாநாயகர்களும் கூட தங்களது பொது அறிவை பயன்படுத்துவதால் அவர்களின் வருமானத்திற்கும், நல்வாழ்வுக்கும் பெரிய ஆபத்தொன்றும் வந்துவிடாது. புத்தகச் சந்தைகளில் விற்கும் புத்தகங்களின் எண்ணிக்கையைப் பார்க்கும்போதும், தங்களுக்குக் கிடைக்காத பள்ளி, கல்லூரிப் படிப்பை அடுத்த தலைமுறையினர்க்குத் தருவதற்கு தவமாய் தவமிருந்து (2005) ராஜ்கிரணைப் போல போராடும் கிராமத்தினரைப் பார்க்கும்போதும் மக்கள் அறிவை நாடுகிறார்கள் என்றுதான் தோன்றுகிறது. இந்த நிலையில் திரைப்படம் வலிந்து அறியாமையைப் பேண வேண்டிய அவசியம் கிடையாது. மாறி வரும் அழகியலுடன் நிகழ்வின் தர்க்கங்களையும், அவற்றை உருவாக்கும் தகவல்களையும் கொஞ்சம் துல்லியமாகக் கையாளவேண்டும் என்ற அக்கறையும் சேர்ந்தால் தமிழ் சினிமா இன்னமும் பெரிய சாதனைகளைச் செய்யமுடியும் என்ற அக்கறையில்தான் இதையெல்லாம் சொல்ல வேண்டியிருக்கிறது.

## நேர்காணல்

# திரைப்பட விமர்சகர் பேரா. வசந்தன்

சுந்தர் காளி, மதுரை பாபு, சஃபி



பேராசிரியர் ஜே. வசந்தன் மதுரை அமெரிக்கன் கல்லூரியில் ஆங்கிலப் பேராசிரியராகப் பணியாற்றி ஓய்வுபெற்றவர். எழுத்தாளர், நாடக இயக்குநர், திரைப்பட விமர்சகர், கார்டூனிஸ்ட், ஓவியர் என்று பலவாறாக அறியப்படும் வசந்தன், நல்ல ஆசிரியரும்கூட. எழுபதுகளில் ஃபிலிம்ஃபேர் உள்ளிட்ட ஆங்கிலப் பத்திரிகைகளில் தொடர்ந்து திரைப்பட விமர்சனக் கட்டுரைகள் எழுதிவந்தார். ஹாலிவுட் திரைப்படப் போக்குகளைக் கூர்ந்து கவனித்து வரும் வசந்தன், அவற்றை ஒட்டியும் வெட்டியும் இந்தியத் திரைப்படங்களைப்பற்றி எழுதியுள்ள கட்டுரைகள் சுவாரஸ்யமானவை. காட்சிப்பிழைக்காக அவரிடம் எடுத்த நேர்காணல் இது.

**கே. சிறுவயதில் நாடகம், திரைப்படம் ஆகியவற்றில் எப்படி ஈடுபாடுகொண்டீர்கள்?**

ப. நான் பிறந்த ஊரான கோவில்பட்டியில் சிறுவயதிலேயே பல சிறிய நாடக முயற்சிகளை மேற்கொண்டதுண்டு. பல நாடகத் தயாரிப்புகளில் பங்கேற்றிருக்கிறேன். சில நாடகங்களை நானே எழுதி நடித்திருக்கின்றேன். அச்சமயம், மதுரைக்கு வந்து நாடகம் பார்த்த அனுபவங்களும், கோவில்பட்டியில் எம்.ஆர்.ராதா மூன்று மாதங்கள் முகாமிட்டு நாடகம் நடத்தியபோது அவரைக் கண்டு பழகும் வாய்ப்புக் கிடைத்ததும் முக்கியமாகக் குறிப்பிட வேண்டியவை. எங்கள் வீட்டுக்கு அருகில்தான் எம்.ஆர். ராதாமங்களம் குழுவினர் முகாமிட்டிருந்தனர். எங்கள் பக்கத்து வீட்டுப் பையனான நண்பனொருவன் அக்குழுவால் ஈர்க்கப்பட்டு அதில் போய்ச் சேர்ந்துவிட்டான். அவன் மூலமாக அக்குழுவினரை ஒப்பனை அறை உள்ளிட்ட எல்லா இடங்களிலும் சுதந்திரமாகச் சென்று பார்க்கும் வாய்ப்புக் கிடைத்தது. அந்த நடிகர்களின் மேடை வாழ்வைப் போலவே நிஜவாழ்வில் அவர்களின் நடைஉடை பாவனைகளும் என்னைப் பெரிதும் கவர்ந்தன. அவர்கள் சமூகக் கட்டுகளில் இறுகிவிடாமல் சுதந்திரமாக இருப்பதாய்த் தோன்றியது. அந்தப் பெண்களிடம் போலியான நாணமும் அச்சமும் காணப்படவில்லை. அதுவரையில் அம்மாதிரியான பெண்களைப் பார்த்திராத எனக்கு அது ஒரு புதிய அனுபவமாக இருந்தது. இவ்வளவு சுதந்திரமாக மேடைக்கு அப்பால் உலவிய அந்த நடிகர்கள் மேடையில் பாத்திரமேற்று நடித்தபோது முற்றிலும் உருமாறிப்போன அதிசயத்தையும் அங்கு கண்டு வியந்தேன்.

**கே. நிஜவாழ்வுக்கும் நாடக மேடைக்குமான இந்த இடைவெளி எந்த விஷயத்தில் பெரிதாக உங்களுக்குப் புலப்பட்டது?**

ப. நிஜவாழ்வில் சுதந்திரமாகவும் இயல்பாகவும் நடந்துகொண்ட அந்த நடிகர்கள் மேடையில் அதற்கு முற்றிலும் மாறுபட்ட உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் பாத்திரங்களை ஏற்று நடித்தபோது இந்த இடைவெளியை அதிகம் உணர்ந்தேன். குறிப்பாகப் பெண்கள் நாணமும் பயிர்ப்பும் கொண்ட பத்தினிப் பெண் வேடமேற்ற போது இவ்வித்தியாசம் துலக்கமாய்த் தெரிந்தது. நிஜவாழ்வில் கூச்சம் என்றால் என்னவென்று அறியாத முரட்டு மனிதரான எம்.ஆர்.

ராதா, போர்வாள் நாடகத்தில் கூச்சசுபாவமுள்ள இளைஞராய் நடித்தார். தவிரவும், ஒப்பனையின்றி இருக்கையில் சாதாரணமான தோற்றம் கொண்டவர்களைக்கூட ஒப்பனையும், மேடையின் தூரப் பரிமாணம் தரும் இடைவெளியும் தோற்றப்பொலிவு கொண்டவர்களாய் மாற்றி விடும் ரசவாதத்தையும் அங்கு நேரில் கண்டறிந்தேன்.

**கே. வேறு என்ன விதமான நாடகங்களை அச்சமயம் பார்த்தீர்கள்?**

ப. அச்சமயத்தில், நவாப் ராஜமாணிக்கத்தின் நாடகங்கள், அவற்றின் அரங்கமைப்புக்காகப் புகழ்பெற்றிருந்தன. மதுரையில் நடைபெற்ற அந்த நாடகங்களைப்

பார்க்க முதன்முதலில் எங்கள் குடும்ப நண்பரொருவர் என்னை அழைத்துப்போனார். பின்னாளில் கல்பனா, தேவி திரையரங்குகள் இருந்த இடங்களில் அந்நாளில் நாடகக் கொட்டகைகள் இருந்தன. ராஜமாணிக்கத்தின் நாடகங்கள் நான் பலமுறை பார்த்து வியந்தவை. முதல்தடவை பார்த்த பிறகு அவற்றை மீண்டும் மீண்டும் பார்க்க விரும்பினேன். எனவே, நானே தனியாக ரயிலேறி மதுரை வந்து நாடகங்கள், பார்க்க ஆரம்பித்தேன். கோவில்பட்டியிலிருந்து மூன்றரை மணிநேர ரயில் பயணம். நாடகம் பார்ப்பது. பிறகு அதிகாலைவரை ரயிலடியில் காத்திருந்து மீண்டும் ரயிலேறுவது. பள்ளிப் பருவத்தில் இப்படி வளர்ந்தது என் நாடக ஆர்வம்.

**கே. நவாப் ராஜமாணிக்கத்தின் நாடகங்கள் எம்.ஆர்.ராதா போன்றோரின் நாடகங்களிலிருந்து எவ்வாறு வேறுபட்டிருந்தன?**

ப.ராஜமாணிக்கத்தின் நாடகங்கள் அவற்றின் மேடை உத்திகள் மற்றும் அரங்க நிர்மாணத்திற்காகப் புகழ்பெற்றிருந்தன. அவற்றில் சில இன்றும்கூட வியப்பையே ஊட்டுகின்றன. இயேசுநாதர் நாடகத்தில் இயேசு திடீரென மறைவது, தேவதூதர்கள் திடீரெனத் தோன்றுவது, அய்யப்பன் நாடகத்தில் மேடையில் புலி வருவது இவையெல்லாம் பெரும் வியப்பளித்தவை. வேறொரு நாடகத்தில் பின்மேடையில் ஒரு ரயில் கடந்து செல்லும் காட்சி இடம்பெற்றிருந்தது.

பின்னாளில் நாடகம் பற்றி நிறையப் படித்த பிறகுதான் காட்சிப்படிமம் சார்ந்த நாடக மொழிக்கும் நடிப்பு சார்ந்த நாடக மொழிக்குமான வேறுபாட்டை நான் அறிந்து கொண்டேன் என்றாலும் அப்போதே வசனம், நடிப்பு சார்ந்த பிற நாடகங்களுக்கும் ராஜமாணிக்கத்தின் நாடகங்களுக்குமான வேறுபாட்டை நான் ஓரளவு உணர்ந்திருந்தேன். பின்னாளில் நான் நாடகங்களை இயக்க ஆரம்பித்தபோது, நாடகத்தை ஒருபுறம் தனிமனித உளவியல் சார்ந்த பனுவலாகவும், மறுபுறம் காட்சிப்படிமங்கள் சார்ந்த நிகழ்வாகவும் காணுகிற இருதுருவங்களிடையே பலவாறாக ஊசலாடியிருக்கிறேன். இலக்கியத்திலும் ஓவியத்திலும் நான் ஒரே சமயத்தில் ஈடுபாடு கொண்டிருந்தது இந்தப் பிரச்சினையை மிகுவிப்பதாக அமைந்தது.

**கே. கோவில்பட்டியில் சிறுவயதில் நீங்கள் திரைப்படம் பார்க்கும் வாய்ப்பு இருந்ததா?**

ப. அப்போது கோவில்பட்டியில் பாய்க்கொட்டகை என்றழைக்கப்பட்ட டூரிங் டாக்கீஸ் ஒன்றுதான் இருந்தது. அபூர்வமாகத்தான் அங்கு படம்பார்க்க எங்கள் வீட்டில் அழைத்துப்போவார்கள். உண்மையில் மதுரைக்கு வந்த பிறகுதான் வெறித்தனமாகப் படம்பார்க்க ஆரம்பித்தேன்.

**கே. அந்த அனுபவத்தின் ஆரம்பத்தை விரிவாகச் சொல்ல முடியுமா?**

ப. 1951இல் அமெரிக்கன் கல்லூரியில் விடுதியில் தங்கி இன்டர்மீடியட் படிக்க வந்தேன். வந்த புதிதில் தற்செயலாக ஆங்கிலப் படங்களைத் திரையிடும் ரீகல் டாக்கீசுக்குப் படம்பார்க்கப் போனேன். முதல் அனுபவத்திலேயே எனக்கு அந்தத் திரையரங்கு மீதும் ஹாலிவுட் படங்கள் மீதும் தீராத காதல் ஏற்பட்டது. கோவில்பட்டியில் ஆங்கிலப்படங்களை அந்நாளில் திரையிட்டதில்லை. ரீகல் திரையரங்கில் ஆங்கிலத் திரைப்படங்களை வழக்கமாகப் பார்க்க ஆரம்பித்தேன். அத்திரையரங்கு ஒரு வித்தியாசமான திரையரங்கு. மாணவர்களாகிய நாங்கள் அதன் ஒவ்வொரு அம்சத்தையும் விரும்பினோம்.

காலையில் அங்குள்ள நூலகத்தின் வாசிப்பறையாக அவ்வரங்கு இருந்தது. மாலை ஆறு மணியளவில் புத்தக அலமாரிகள் மூடப்பட்டு, நாற்காலிகளும் மேசைகளும் நகர்த்தப்பட்டு, பெஞ்சுகள் போடப்படும். 6.45 மணிக்குப் படம் ஆரம்பமாகும். அப்போது ஒலிக்கும் மணியொலியே மிகவும் ரம்மியமாக இருக்கும். அந்த நாட்களில் அவ்வொலி எங்கள் வாழ்வின் பிரிக்க முடியாத பகுதியாக இருந்தது.

நாலரையணாவிற்கு (28 பைசா) சாய்வு இல்லாத முன்பெஞ்சுகள். சாய்வுடன் கூடிய பின்பெஞ்சுகள் ஏழரையணா(47 பைசா). பால்கனியில் மரஇருக்கைகள் பன்னிரண்டரையணா (78 பைசா). கூடை நாற்காலிகள் இரண்டரை ரூபாய். பின்புறம் ஒரு ரூபாய் இருபத்தைந்து பைசாவிற்குக் கைப்பிடியுள்ள நாற்காலிகள் ஒரு

வரிசை இருந்தன.

எங்கள் ஆசிரியர்கள் பன்னிரண்டரையணா டிக்கெட்டிற்குப் போவார்கள்.

பெரும்பாலும்கீழ்த்தளத்திலுள்ள முன்பெஞ்சுகளுக்கான டிக்கெட் வாங்குவதற்குத்தான் எங்களிடம் பணம் இருக்கும்.அந்தப் பணத்திற்கு ஒரு இந்திய நியூஸ் ரீல், ஒரு எம்.ஜி.எம். செய்தித் தொகுப்பு, ஒரு கார்ட்டூன், மூன்று டிரெய்லர்கள் மற்றும் ஒரு முழுநீளத் திரைப்படம் பார்க்கலாம். என்றாவது ஒருநாள் கையில் காசிருந்தால் ஊர்ப் பிரமுகர்களோடு பால்கனி இருக்கையில் அமர்ந்த அனுபவமுண்டு.

அப்போது ரீகல் திரையரங்கில் படம்பார்ப்பது என்பதே ஒரு தனி அனுபவமாக இருந்தது. பதினைந்து நாட்களுக்குத் திரையிடப்படும் படங்களின் பட்டியலை முன்னதாகவே அங்கு அச்சிட்டுக் கொடுத்துவிடுவார்கள். நீல நிறத்தில் அழகுற அச்சிடப்பட்ட அந்தச் சீட்டுகளில் படத்தில் நடிக்கும் நடிகர்களின் பெயர்களோடு படத்தைப்பற்றிய சிறுகுறிப்பும் இடம்பெற்றிருக்கும். எங்களில் சிலர் இந்தச் சீட்டுகளைச் சேகரிப்பதை ஒரு பொழுதுபோக்காகக் கொண்டிருந்தோம். வாரத்தில் மூன்று படங்கள் பெரும்பாலும் திரையிடப்படும். திங்களும் செவ்வாயும் ஒரு படம். அடுத்த இரண்டு நாள்கள் இன்னொரு படம். வெள்ளி, சனி, ஞாயிறுகளில் அதிகப் பிரசித்தி பெற்ற வேறொரு படம். நான் எல்லாப் படங்களையும் பார்த்துவிடுவேன்.

அந்நாளில் மதுரையில் இருந்த சில கம்பெனிகளில் பணியாற்றிய வெள்ளையர்கள் இரண்டரை ரூபாய் நாற்காலிகளில் இருப்பார்கள். இடைவேளையின்போது அவர்களுக்கு மட்டும் மாடியில் வெளியே வெண்ணிற விரிப்புகள் விரித்த மேசைகள் இட்டு நொறுக்குத் தீனியும், தேநீரும், மதுபானங்களும் வழங்கப்படும். வெண்ணிற உடையணிந்த பட்லர்கள் அவர்களுக்குப் பரிமாறுவதை நாங்கள் வியப்புடன் பார்ப்போம். பிறகு கீழே மூலையிலுள்ள சிறிய கடையில் ஆறு பைசா கடலையைக் கொறித்துக்கொண்டு ஒன்பது பைசா டீயை அருந்திக்கொண்டிருப்போம்.

அங்கு பணியாற்றிய எல்லோரையும் அறிந்திருந்தோம். அப்போதெல்லாம் திரையரங்குகளில் அதிகக் கூட்டம் கிடையாது. வழக்கமாகப் படம்பார்க்க வருபவர்கள் ஒருவருக்கொருவர் பரிச்சயமானவர்களாக இருந்தார்கள். எனவே ரீகல் டாக்கீஸ் வெறும் திரைப்படக் கொட்டகையாய் இல்லை. அங்கு படம்பார்க்கப் போவதென்பது ஒரு வாழ்முறையாக, ஒரு பண்பாடாக இருந்தது.

**கே. அங்கு எம்மாதிரியான படங்களைப் பார்த்தீர்கள்?**

ப. திரைக்காவியங்கள் , வெஸ்டர்ன் வகைப் படங்கள், கேங்ஸ்டர் படங்கள், ஆக்‌ஷன் திரில்லர்கள், காதல் சித்திரங்கள், மியூசிக்கல்கள், சஸ்பென்ஸ் திரில்லர்கள் முதலிய பலவகைப் படங்களை அங்கு பார்த்தேன். எங்களில் சிலர் கிளார்க் கேபிள், கேரி கிராண்ட், கேரி கூப்பர், ராபர்ட் டெய்லர் முதலிய நடிகர்களுக்கு ரசிகர்களாகி அவர்களைப் போல நடந்துகொள்ள ஆரம்பித்தோம். கிரேட்டா கார்போ, பெட்டி கிரேபிள், எஸ்தர் வில்லியம்ஸ், ரீட்டா ஹேவொர்த் ஆகிய நடிகைகள் ராத்திரிகளில் எங்கள் தூக்கத்தைக் கெடுத்தார்கள்.

ஒரு தடவை Rock around the Clock என்ற படம் திரையிடப்பட்டது. அப்போதுதான் ராக் அண்ட் ரோல் படம் ஒன்றை முதன்முதலாகப் பார்த்தோம். உட்கார முடியாமல் கால்களைத் தாளமிடவைக்கும் அற்புத இசை. அன்றைக்கு அரங்கில் ஆண்களும் பெண்களுமாக ஏகப்பட்ட ஆங்கிலோ இந்தியர் கூட்டம். பொறுக்க முடியாமல் அவர்கள் எழுந்து ஆட ஆரம்பித்தார்கள். அரங்கின் நிர்வாகிகள் உடனே விளக்கைப் போட்டு ஆட்டத்தை நிறுத்துமாறு வேண்டினார்கள். ஆனால் யாரும் அதைப் பொருட்படுத்துவதாய் இல்லை. நாங்கள் நிர்வாகிகளைச் சமாதானப்படுத்தி ஆட்டம் தொடருமாறு செய்தோம். பெஞ்சுகளை ஒதுக்கி இடம் ஏற்படுத்தி, அவர்கள் ஆட, நாங்கள் கைதட்டி ரசித்தோம். திரைநிகழ்வொன்று அரங்கில் நிஜநிகழ்வுக்கு வழிவகுத்தது அன்று; மறக்க முடியாத அனுபவம் அது.

**கே. அந்நாளில் திரைப்படப் பிரபலங்கள் யாரையும் சந்தித்துள்ளீர்களா?**

ப. நிறைய திரைப்பட நடிகர்களைச் சந்தித்துப் பேசியிருக்கின்றேன். ஒரு சமயம் நடிகை வைஜயந்திமாலாவைச் சந்திக்கப் போய்விட்டு இரவு காலதாமதமாக வந்தேன். விடுதியில் கையெழுத்திட வேண்டிய புத்தகத்தில் காரணத்திற்கான இடத்தில் 'வைஜயந்திமாலாவைப் பார்க்கப் போயிருந்தேன்' என எழுதிவிட்டேன். அப்போது வார்டனாயிருந்த ஃபிரடெரிக் ஜேக்கப் என்னை அடுத்த நாள் கூப்பிட்டு 'வைஜயந்திமாலாவைப் பார்க்க போயிருந்ததாக

எழுதியிருக்கிறாயே, அது யார்? எனக் கேட்டார். 'ஒரு திரைப்பட நடிகை, சார்' என்றேன்.' ஓ, நடிகையைப் பார்க்கவா போனாய்? நான் உறவினர் யாரோ என்றல்லவா நினைத்தேன்; ரொம்ப மோசமிது; இனியொரு தடவை இப்படிச் செய்யாதே' என்றார். ஃபிரடெரிக் ஜேக்கப்பிடம் நடிகையைப் பார்க்கப் போனேன் என்று சொல்லி மீண்டது சிங்கத்தின் வாயில் தலையைக் கொடுத்து மீண்டதைப் போன்றது. இதில் பெரிய வேடிக்கை என்னவென்றால் அவருக்கு வைஜயந்திமாலா என்றால் யாரென்றே தெரியவில்லை என்பதுதான்.

**கே. ஹாலிவுட் படங்கள் தவிர வேறு பல நாட்டுப் படங்களையும் பார்த்தது எப்போது?**

ப. சென்னை கிறிஸ்துவக் கல்லூரியில் படிக்கும்போது, இந்தியத் திரைப்படச் சங்க வரலாற்றில் முதன்முதலாய்த் தோன்றிய சங்கங்களில் ஒன்றும் தமிழ்நாட்டின் முதல் திரைப்படச் சங்கமுமாகிய மெட்ராஸ் திரைப்படச் சங்கத்தில் உறுப்பினராய் இருந்தேன். அப்போதுதான் அப்படங்களைப் பார்க்கும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டது.

**கே. திரைப்படம் பற்றிய உங்களின் கட்டுரைகளுக்கு என்ன விதமான எதிர்வினைகள் இருந்தன?**

ப. ஒரு முறை ஃபிலிம்ஃபேரில் இந்தியப் புதிய அலைப்படங்களைக் (New wave)

> தங்கம் திரையரங்குக்கு 'ஆசியாவிலேயே பெரிய திரையரங்கு' என்று அச்சமயம் விளம்பரம் செய்தார்கள்.

கிண்டல் செய்து எழுதியிருந்தேன். அதில் கிரீஷ்கர்நாடுக்கு 'Riggish Cornered' என்ற பெயரிட்டுக் கேலிசெய்திருந்தேன். அதற்கு அதே பாணியில் கிரீஷ்கர்நாடு பதில் எழுதினார். பிறகு நான் மீண்டும் எழுத, அது சுவாரஸ்யமான விவாதமாக அமைந்தது. பின்னால் 1975இல் புனே திரைப்படக் கல்லூரியில் திரைப்பட ரசனைப் படிப்புக்காக நான் போயிருந்தபோது அங்கு கிரீஷ்கர்நாடு முதல்வராக இருந்தார். நான் வந்திருப்பது தெரிந்து என்னைக் கூப்பிட்டனுப்பி உபசரித்தார்.

**கே. திரைப்படம் எடுப்பது குறித்த உங்கள் முயற்சிகளைச் சொல்ல முடியுமா?**

ப. மனவளர்ச்சி குன்றிய குழந்தைகள் குறித்து நான் எடுத்த ஆவணப்படம் சர்வதேச விருது பெற்றது. திரைப்பட உலகில் நுழைவதற்கு இருமுறைகள் முயற்சி செய்தேன். முதல் தடவை, புனேயில் திரைப்படக் கல்லூரி ஆரம்பித்த புதிதில் அதில் சேர என் வீட்டாரிடம் அனுமதி கேட்டேன். அனுமதி கிடைக்கவில்லை. இரண்டாவதாக, இளங்கலைப் படிப்பு முடிந்தவுடன், சென்னை சென்று முயற்சி செய்தேன். ஆனால் எதிர்பாராதவிதமாக நான் சென்னைப் பல்கலைக்கழகத்திலேயே முதல் மாணவனாய்த் தேறினேன். (அப்போது சென்னை, அண்ணாமலை என்று இரு பல்கலைக்கழகங்கள் மட்டுமே இருந்தன.) அப்போதெல்லாம் பல்கலைக்கழகத்தில் ஓரிருவர்தான் முதல் வகுப்பில் தேறுவார்கள். சிலசமயம் அதுவுமிருக்காது.

சென்னையில் திரைப்பட வாய்ப்புத் தேடும்போது இயக்குநர் பீம்சிங்கைச் சந்திக்கச் சென்றேன். அவரது உதவியாளர் பீம்சிங்கிடம் அழைத்துச் சென்று என்னை 'இவர் பல்கலைக்கழக முதல் மாணவர்' என்று அறிமுகப்படுத்தினார். அங்கு ஒரு நாற்காலி மட்டுமே இருந்த நிலையில் பீம்சிங் தான் எழுந்துகொண்டு அந்த நாற்காலியை எனக்கு அமரக் கொடுத்தார். எனது இரண்டாவது வாய்ப்பும் பறிபோனது.

**கே. மதுரையில் படிக்கிற காலத்தில் தமிழ்ப்படச் சூழல் எப்படியிருந்தது?**

ப. மதுரைக்கு வந்த பிறகுதான் தேவதாஸ் பார்த்தேன். 1952இல் பராசக்தி பார்த்தேன். மதுரையில் புதிதாகக் கட்டப்பட்ட தங்கம் திரையரங்குக்கு 'ஆசியாவிலேயே பெரிய திரையரங்கு' என்று அச்சமயம் விளம்பரம் செய்தார்கள். புது அரங்கு புதிய படம். கணேசன் என்ற புதிய நடிகர் நடித்தது. கருணாநிதி கதை வசனம் எழுதியது. பராசக்தி முதல் ஆட்டம் பார்த்தேன். அப்போது எனக்கு ஹீரோ நாகேஸ்வரராவ். கணேசனின் நடிப்பு அவரிடமிருந்து வேறுபட்டிருந்தது. கணேசனின் வசன உச்சரிப்பும் பாவமும் என்னை வெகுவாய்க் கவர்ந்தன. அச்சமயம் அவருக்கு இன்னமும் ஒரு ரொமான்டிக் ஹீரோ என்ற படிமம் ஏற்பட்டிருக்கவில்லை. அவருக்கு அது பொருந்தவில்லை என்றே சொல்லலாம்.

ஆனால், அன்றும் இன்றும் எனக்கு முப்பது, நாற்பதுகளில் வெளிவந்த தமிழ்ப்படங்களே மிகுந்த ரசனைக்குரியவை. சந்திரலேகா, அபூர்வசகோதரர்கள், மங்கம்மா சபதம், ஹரிதாஸ் ஆகிய படங்களைக் குறிப்பிட்டுச் சொல்லவேண்டும். எல்லீஸ் ஆர்.டங்கன், எஸ்.எஸ். வாசன் ஆகியோர் குறிப்பிடத்தக்க இயக்குநர்கள். எம்.கே.தியாகராஜ பாகவதர், பி.யூ.சின்னப்பா பாடல்களும், ரஞ்சனின் மேனரிசமும் நான் பெரிதும் ரசித்தவை. வசுந்தரா தேவி, எம்.எஸ்.சுப்புலட்சுமி ஆகியோர் எனக்கு பிடித்த நடிகைகள் அந்நாளில்.

**கே. ஒரே சமயத்தில் ஒருபுறம் ஹாலிவுட் படங்களையும் மறுபுறம் தமிழ்ப் படங்களையும் பார்த்து ரசித்து வந்திருக்கிறீர்கள். இந்த இருவகை திரைமரபுகளும் வெவ்வேறு திரைமொழிகளைக் கொண்டவை என்பது பரவலாக அறியப்பட்டதுதான். Classical Hollywood Narration என்று சொல்லப்படுகின்ற நேர்கோட்டில் அமைந்த கதைகூறல் அமெரிக்கப் படங்களின் இயல்பென்றால், அதற்கு மாறாக ஒருவித எபிசோடிக்(Episodic) கதைகூறலே பொதுவாக இந்தியப் படங்களிலும் குறிப்பாகத் தமிழ்ப் படங்களிலும்**

**இடம்பெறுவது. கதையின் போக்கில் இடையிட்டுத் தோன்றும் ஆடல்–பாடல் காட்சிகள், சண்டைக் காட்சிகள், பிரதானக் கதைக்கு இணையாக ஓடும் துணைக் கதையைக் கொண்டுள்ள காமெடி டிராக் என்று இந்தியப் படங்களில் நேர்கோட்டில் கதை முன்னேறிச் செல்வதைத் தடுக்கும் அம்சங்கள் பலவுண்டு. ஒரு விதத்தில் நமது மரபு சார்ந்த கதைகூறல்முறைகளில் காணப்படும் உட்கதை, கிளைக்கதை முதலியவற்றின் தொடர்ச்சியாக இவற்றைக் காணலாம். ஹாலிவுட் படங்களுக்கும் தமிழ்ப் படங்களுக்குமான இந்த வேறுபாடு உங்கள் படம்பார்க்கும் ஈடுபாட்டில் உறுத்தலாகவோ, திகட்டலாகவோ இல்லையா ?**

*ப. ஆரம்பத்திலிருந்தே இந்த வேறுபாடு எனக்கு நன்கு தெரிந்துதான் இருந்தது. ஆனால் இந்த இருவகைப் படங்களையும் அவ்வவற்றின் தளத்தில் வேறுவேறாக ரசிக்க நான் பழகியிருந்தேன். இந்தியப் படங்களின் எபிசோடிக் அமைப்பில் குறிப்பிட்ட பகுதிகளை மட்டும் தேர்ந்தெடுத்து ரசிக்கவோ, ரசிக்காமல் போகவோ பார்வையாளனுக்கு ஒரு சுதந்திரமிருக்கின்றது. நான் எப்பொழுதுமே பழைய ஆடல் பாடல் காட்சிகளில் நல்ல நடனங்களைத் தனியே ரசித்து வந்திருக்கிறேன். குமாரி கமலா அல்லது வைஜயந்திமாலாவின் நடனம் என்னை இன்றும் வசீகரிப்பதாகவே இருக்கின்றது. அதே சமயத்தில் ஆடல்பாடல் காட்சிகளில் சிகரெட் பிடிக்க அரங்கைவிட்டு வெளியேறுபவர்களும் இருக்கின்றனர்.*

**கே. விடியவிடிய கிராமங்களில் நாடகம் பார்க்கும்போது மக்கள் பாய்படுக்கையுடன் வருகிறார்கள். சுவாரஸ்யமான கணங்களில் ஈடுபாட்டோடு நாடகம் பார்ப்பவர்கள் அப்படியில்லாதபோது கண்ணயர்கிறார்கள். திரும்பவும் ரசிக்கும் கணம் வரும்போது தானாகவோ அல்லது பிறரால் எழுப்பப்பட்டோ எழுந்தமர்ந்து பார்க்கத் தொடங்குகிறார்கள். எபிசோடிக் கதைகூறல்முறை பார்வையாளனுக்குத் தருகிற சுதந்திரமிது. திரைப்படங்களிலும் இதே மனோபாவமும், செயல்பாடும் தொடர்வதாய்த் தோன்றுகிறது. உங்கள் கட்டுரையொன்றில் ஹாலிவுட் படங்களை மதுரையில் பார்வையாளர்கள் பார்க்கும்போது அவற்றை எவ்வாறு எதிர்கொண்டார்கள் என்பதை சுவாரஸ்யமாய் விளக்கியிருக்கிறீர்கள். அது பற்றிச் சொல்ல முடியுமா ?**

*ப. ஊடக விமர்சகர் மார்ஷல் மெக்லூகன் ஊடகங்களை சூடானவை, குளிர்ச்சியானவை என இரு வகைகளாகப் பிரித்தார். திரைப்படம் பார்வையாளர்களைப் பங்கேற்க அனுமதிக்காததால் அதைச் சூடானவை என்ற பிரிவில் அடக்குகிறார். மதுரை போன்ற ஒரு நகரத்தில் நிலைமை தலைகீழாய் இருக்கிறது. ஹாலிவுட் படங்களை அந்தக் காலத்தில் மதுரை அரங்குகளில் பார்க்கும் போது விறுவிறுப்பான காதல் அல்லது சண்டைக் காட்சிகளில் ரசிகர்கள் அமைதியாக இருந்து ரசித்தார்கள். அதே சமயம் ஆக்ஷன் வேகம் குறைந்து கதைமாந்தர்கள் உரையாடத் தொடங்கியவுடன் அவர்கள் அமைதி பெரும்பாலும் கலைந்துவிடும். பலவிதமான ஒலிகளை எழுப்புவார்கள். ஒவ்வொரு அசைவுக்கும் கமென்ட்டுகள் அடிப்பார்கள். ஒரு தடவை ஜோதிலட்சுமி நடித்த ஒரு தெலுங்குப் படம் பார்த்தேன். பலவிதமான குலுக்கல் அசைவுகளுக்குப் பிறகு கடைசியில் இரு கால்களையும் அகல விரித்துத் தரையைத் தொடும் ஒரு ஷாட் வருகிறது. காலை விரிக்கும் சரியான அந்தக் கணத்தில் யாரோ ஒரு சவுண்ட் எஃபெக்ட் மேதை பார்வையாளர்கள் பகுதியிலிருந்து ஒரு பொருள்' கிழிவது' போன்ற ஒலியை எழுப்பினார். அரங்கமே அதிர்ந்தது.*

> ஜேம்ஸ்பாண்டும்
> உணர்வு ரீதியான
> உறவுகளிலிருந்து
> விலகி ஓடுகிறான்.
> அது மட்டுமல்ல,
> வாழ்வா சாவா என்கிற
> அவனது போராட்ட
> வாழ்க்கையில்
> நீடித்த உறவென்பது
> சாத்தியமுமில்லை.

*மெல்ல நகரும் படங்களென்றால் 'பருத்திப்பால்' என்று கூவுவது வழக்கமாயிருந்தது. 'சிமென்ட் தொட்டி' என்றொரு கோஷமுமிருந்தது. ஒரு இந்திப் படத்தில் நர்கீஸ் யாரையோ 'சுன்னி' என்று அழைக்கும் காட்சி வருகிறது. படமெடுத்த இயக்குநர் தமிழ்நாட்டில் இந்தப் படம் ஏற்படுத்தப்போகும் விளைவை உணர்ந்திருக்க வாய்ப்பில்லை. நர்கீஸ் அறைஅறையாகச் சென்று அந்த 'யாரையோ' பலவிதமாகக் கூவி அழைக்கும்போது பார்வையாளர்கள் உற்சாகத்தின் உச்சத்துக்கே சென்றுவிட்டார்கள். திரையில் வந்த ஒவ்வோர் அழைப்புக்கும் அரங்கிலிருந்து எதிர்க்குரல்கள் எழுந்தவண்ணமிருந்தன. நர்கீஸ் அழைத்த அந்த கதாபாத்திரத்தின் பெயர் ஒருவேளை 'சுன்னிலாலாக' இருக்கலாம்.*

*மெக்லூகன் மட்டும் எங்களூர்ப் பார்வையாளர்களைப் பற்றி அறிந்திருந்தால் திரைப்படம் குளிர்ச்சியான ஊடகம் என்றே சொல்லியிருப்பார்.*

*கே. ஹாலிவுட் திரைப்படத்தோடு இந்தியத் திரைப்படத்தை ஒப்பிட்டு அவை வேறுபடும் இடங்களைத் தொட்டுக்காட்டும் பல இடங்கள் உங்கள் கட்டுரைகளில் உள்ளன. எடுத்துக்காட்டாக, ஹாலிவுட்டின் வெஸ்டர்ன் வகைப் படங்களில் காணப்படும் அந்நியன் பாத்திரம் இந்தியத் திரைப்படங்களில் முழுமையாகச் சாத்தியப்படாத ஒன்று என வாதிட்டிருக்கிறீர்கள். இது பற்றிச் சொல்ல முடியுமா?*

*ப. ஹாலிவுட்டில் வெஸ்டர்ன் வகைப் படங்களில் ஆரம்பத்தில் தன்னந்தனியாக இந்த அந்நியன் ஓர் ஊரினுள் நுழைகிறான். அவன் குதிரையில் வந்திறங்கியதுமே அவன் அவ்வூரை வருத்திக்கொண்டிருக்கும் தீயவர்களோடு மோத நேரிடுகிறது. மோதலின் முடிவில் அவன் அவ்வூரில் தங்கி அத்தீயவர்களை முற்றிலுமாய் ஒழித்திட முடிவுசெய்கிறான். தொடந்துவரும் போராட்டங்களுக்குப் பிறகு அவன் துப்பாக்கி முனையில் தீயவர்கள்*

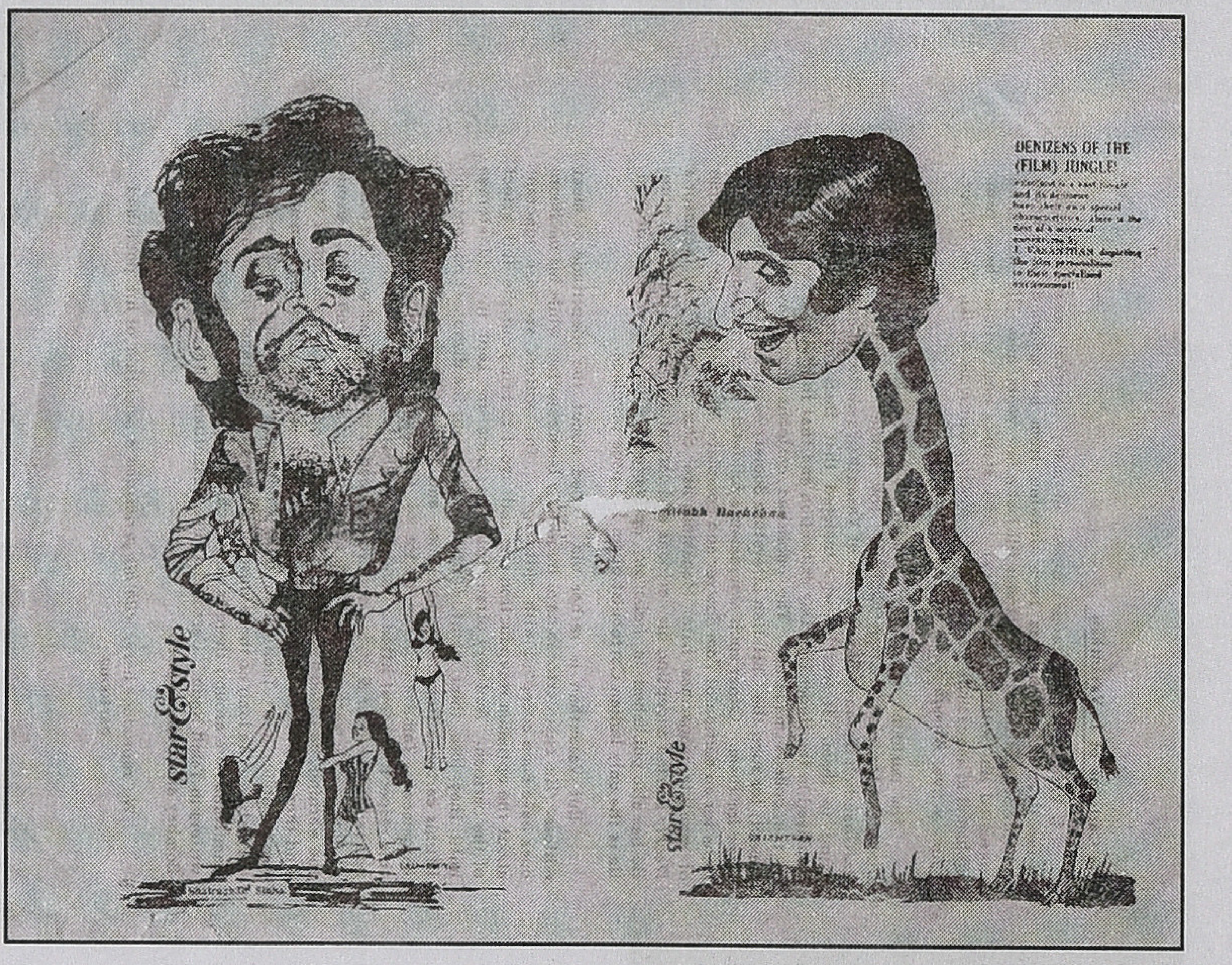
மடிகிறார்கள். படத்தின் இறுதியில் அவன் ஊரை விட்டுக் கிளம்புகையில் அவனைக் கொண்டாடுகிற ஊர்மக்கள் அவனை அங்கேயே தங்கிவிடுமாறு வேண்டுகின்றனர். கதைப்போக்கில் அவனைக் காதலிக்கத் தொடங்கிவிட்ட ஒரு பெண்ணும் அதிலிருக்கலாம். அவர்களின் இந்த வேண்டுகோளை மறுக்கிற நாயகன் வந்தது போலவே, குதிரையிலேறி ஊரைவிட்டுப் போகின்றான். வெஸ்டர்ன் வகைப் படங்களில் வரும் இந்த அந்நியன் ஒரு கட்டுக்குள் அடங்குபவனல்ல. அவனொரு தனியாள். தன் சூழலோடு பிரச்சினையின்றிப் பொருந்துபவனல்ல அவன்.

மேற்கத்திய இலக்கியத்தில் இந்த ‘அந்நியன்‘ என்கிற அடிக்கருத்து திரும்பத்திரும்ப வருகிறது. மார்லோ, ஷேக்ஸ்பியர், தாஸ்தயேவ்ஸ்கி, காம்யு, ஹெமிங்வே, கிரகாம் கிரீன் ஆகிய எல்லோர் படைப்புகளிலும் இந்த ’அந்நியனைப்‘ பார்க்கலாம்.

ஹாலிவுட் திரைப்படங்களில் ஜேம்ஸ்பாண்டும் அவனைப் போன்றோரும் இந்தப் பழைய அடிக்கருத்தின் அடிப்படையில் அமைந்தவர்களே. ஒருவகையில் ஜேம்ஸ் பாண்டும் வெஸ்டர்ன் வகைப் படங்களின் நாயகர்களும் ஷேக்ஸ்பியரின் ஹாம்லெட், மார்லோவின் ஃபாஸ்டஸ் இவர்களின் வழித்தோன்றல்கள்தான். ஹாம்லெட் தான் டென்மார்க்கைச் சரிப்படுத்த வந்தவன் என நினைக்கிறான். ஜேம்ஸ்பாண்டும் ஹாம்லெட் போன்றவன்தான். ஆனால் ஹாம்லெட் போலத் தயங்கித் தவிப்பவனல்ல. நிர்த்தாட்சண்யமாகப் பகைவர்களை அழித்தொழிக்கும் ஜேம்ஸ் பாண்ட் அந்த நிகழ்வுப் போக்கில் தன் ஆன்மாவையே இழக்கிறான். ஆனால் ஃபாஸ்டஸ் போலவே இந்த இழப்பு ஈடுசெய்யவும் படுகிறது. எல்லாவிதமான வசதிவாய்ப்புகளும் பெண்கள் உட்பட அவனுக்குக் கிடைக்கின்றன என்றபோதிலும் அடிப்படையில் அவன் ஃபாஸ்டஸ் போலவே ஒரு துன்பியல் நாயகன். சொல்லப்போனால், எல்லா அந்நியர்களும் துன்பியல் பாத்திரங்களே. ஒரு வகையில் இந்தத் துன்பியல் பண்பே அவர்களது வசீகரத்துக்கும் காரணமாய் அமைகிறது.

இந்தியப் படங்களில் வெஸ்டர்ன் வகைப் படநாயகனைப் போலவோ, ஜேம்ஸ் பாண்ட் போலவோ ஓர் அந்நியனைப் படைப்பதில் பல பிரச்சினைகள் இருக்கின்றன. நிஷாந்த் என்ற இந்திப் படத்தில் வரும் பள்ளி ஆசிரியர் ஊருக்குள் ஒரு குதிரை வண்டியில் வந்திறங்குகிறார். சொந்த வாழ்வில் அவர் சந்திக்கும் இன்னல் தீயவர்களை எதிர்த்துப் போராட அவரைத் தூண்டுகிறது. இதற்கென அவர் ஊர்மக்களைத் திரட்டுகிறார். கடைசியில் அவர் அத்தீயவர்களை வென்றும்விடுகிறார். ஓரளவு எதார்த்தமாக எடுக்கப்பட்ட இந்தப் படத்தைத் தவிர்த்துவிட்டுப் பார்த்தால் இந்தியிலும்,தமிழிலும், தெலுங்கிலும் வெஸ்டர்ன் வகைப் படங்களையும் ஜேம்ஸ் பாண்ட் படங்களையும் தழுவி எடுக்கப்பட்ட பலபடங்கள் மூலப்படங்களின் மேலோட்டமான அம்சங்களைக் கையாண்ட போலிகளே. அமெரிக்கச் சூழலுக்கு மட்டுமே பொருந்தும் ஆடைஅணிகலன்கள், ஆயுதங்கள் ஆகியவை சர்வசாதாரணமாக நமது கிராமங்களில் புழங்குவதை இப்படங்களில் பார்க்கிறோம். ஹாலிவுட் திரைப்படத்துக்கும் நமது திரைப்படத்துக்குமான தொழில்நுட்ப, முதலீட்டு வேறுபாடுகள் ஒருபுறமிருக்க, இந்தத் தழுவல்கள் அந்நியன் அடிக்கருத்தின் அடிப்படைகளையே விட்டுவிடுகின்றன. தொழில்நுட்பரீதியில் மேம்பட்ட ஷோலேயில்கூட இந்த விஷயம் கூடிவரவில்லை.

அந்நியனின் மிக முக்கியமான பண்பு அவனது தனிமை. ஹாம்லெட்டும், ஃபாஸ்டசும் தனித்துப்போனவர்கள். வெஸ்டர்ன் வகைப் படத்தில் தனியே அமர்ந்திருக்கிற நாயகனிடம் ஏன் அப்படியிருக்கிறான் என்று யாரோ கேட்டதற்கு இப்படிப் பதில் சொல்கிறான். “நான் எப்போதும் தனித்திருப்பவன், ஒரு பெருந்திரளிலும்கூட.“ வெஸ்டர்ன் வகைப் படநாயகர்களுக்கு வேர்கள் இல்லை. அணுக்கமான உறவுகளை அவர்கள் தவிர்க்கிறார்கள். இதுபோலவே ஜேம்ஸ்பாண்டும் உணர்வு ரீதியான உறவுகளிலிருந்து விலகி ஓடுகிறான். அது மட்டுமல்ல, வாழ்வா சாவா என்கிற அவனது போராட்ட வாழ்க்கையில் நீடித்த உறவென்பது சாத்தியமுமில்லை. ஜேம்ஸ்பாண்ட் திருமணம் செய்துகொள்ளும் On Her Majesty’s Service என்ற படத்தில்கூட அந்தப் பெண் சாக, அவன் மீண்டும் தனியாளாகிவிடுகிறான். உறவுகளும் உணர்ச்சிகளும் அற்ற இந்த நிலைதான் ஹாலிவுட் அந்நியனின் பலத்திற்கும் செயலூக்கத்திற்கும் காரணமாய் அமைகிறது. ஆனால் இந்தியப் படங்களில் கடைசிக் காட்சியில் வில்லனை நாயகன்



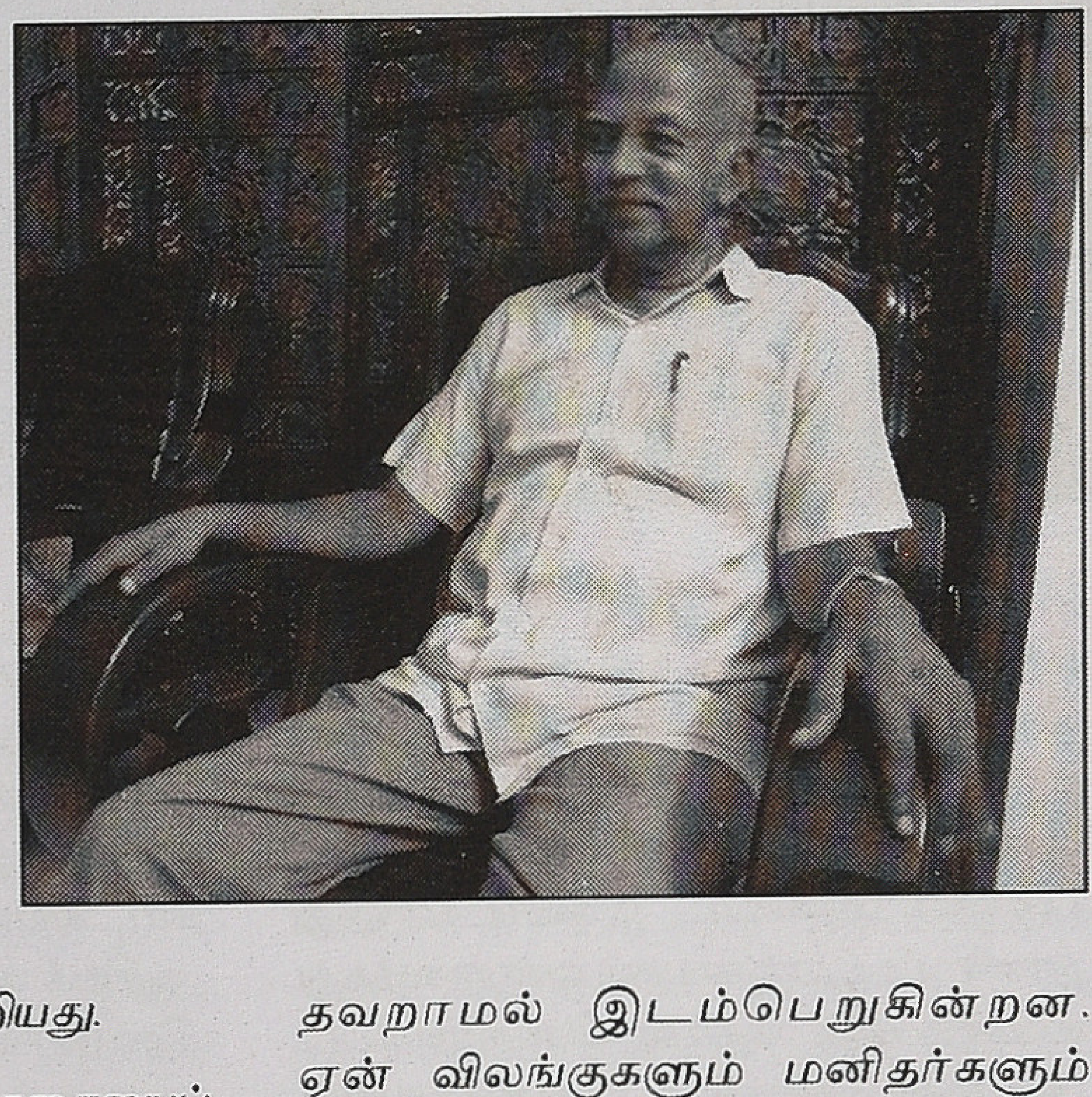
சுட்டொழிக்க முயலும்போது அவன் தாய் திடீரெனத் தோன்றி அவனைத் தடுத்து நிறுத்தி, 'இதுதான் உன் சகோதரன்' என்று அழுகிறாள். நாயகனும் துப்பாக்கியைக் கீழே போட்டுவிட்டு வில்லனைப் பாசத்துடன் அண்ணாவென்று அழைத்து ஆரத்தழுவுகிறான். அந்நியன் பாத்திரத்தின் அடிப்படைக் குணாம்சமே இங்கு அடிபட்டுப்போவதாய் நான் கருதுகிறேன். இந்தியச் சூழலுக்கு அந்நியன் என்ற அடிக்கருத்து பொருத்தமில்லாததாகும். ஏனெனில், மனிதர்கள் இங்கு குடும்ப, குலத் தளைகளால் பிணைப்புண்டு கிடக்கிறார்கள்.

**கே. இந்தியப் படங்களில் அந்நியன் அடிக்கருத்தைப் பற்றிப் பேசும் போது நிஷாந்த் பற்றிக் குறிப்பிட்டீர்கள். அதையொட்டித் தமிழில் வெளிவந்த அன்னக்கிளி, பதினாறு வயதினிலே மற்றும் அவற்றைத் தொடர்ந்து வந்த புதிய நேட்டிவிட்டி படங்களில் ஓர் அந்நியன் கிராமத்தினுள் வந்து நுழைகிறான். அந்த அந்நியனின் வருகை கிராமத்தின் மொத்த வாழ்க்கையையுமே மாற்றுவதாய் அமைந்துவிடுகிறது. மருத்துவர் அல்லது சுகாதாரப் பணியாளர், ஆசிரியர், மிலிட்டரிக்காரர் ஆகியோர் இவ்வகையில் அடங்குவர். பாரதிராஜாவின் படங்களில் இத்தகைய அந்நியனின் முக்கியத்துவம் குறித்து வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி எழுதியிருக்கிறார். அதைத் தொடர்ந்து என்னுடைய (சுந்தர் காளி) கட்டுரையில் இதை விரிவாக விவாதித்திருக்கிறேன். இந்த அந்நியர்கள் நல்லவர்களாகவும், கெட்டவர்களாகவும் பலவாறாகச் சித்தரிக்கப்படுகிறார்கள். ஹாலிவுட் படங்களில் வருகிற அந்நியனைப் போலன்றி இங்குள்ள அந்நியன் சிலசமயம் உள்ளூர் மக்களோடு வேறுபாடின்றிக் கலந்து ஒன்றி விடுகிறான். ஹாலிவுட் மாதிரியிலிருந்து வேறுபட்ட ஓர் அந்நியனாய் இவனை ஏன் கருதக்கூடாது.? ஹாலிவுட் வெஸ்டர்னைப் பின்பற்றி இத்தாலியில் எடுக்கப்பட்ட ஸ்பெகட்டி வெஸ்டர்ன்கள் வேறொரு ரீதியில் அமைந்து பெருத்த வரவேற்பைப் பெறவில்லையா ?**

ப. இது மேற்கொண்டு சிந்திக்கவும் விவாதிக்கவும் வேண்டிய விஷயந்தான்.

**கே. கர்ணனின் படங்கள் பற்றி எழுதியிருக்கிறீர்கள். எப்படி அவர் படங்கள் பெரும் வெற்றி அடைந்தன என்ற கேள்வியை எழுப்புகிறீர்கள். அது பற்றிச் சொல்ல முடியுமா ?**

ப. உப்புச்சப்பில்லாத கதை. ஊர்பேர் தெரியாத நடிகைகள். முன்பின் சம்பந்தமில்லாத காட்சி அமைப்புகள். இருந்தபோதிலும் இந்தப் படங்களின் வெற்றி கர்ணனைப் பற்றிச் சற்றே உரக்கச் சிந்திக்கத் தூண்டுகிறது. அவர் படங்களில் நாயகி ஓயாமல் குளித்துக் கொண்டே இருக்கிறாள். இதுதவிர, இந்தப் படங்களில் வேறென்ன இருக்கிறது? வித்தியாசமான நிலப்பரப்புகள், காட்டு விலங்குகள், ஆதிவாசிகள், இன்ன பிற. அந்தக் காலத்தில் இந்தப் படங்கள் எனக்கு ப்ளேபாய் பத்திரிகையும் நேஷனல் ஜியாகிரஃபிக் பத்திரிகையும் கூடிப்பிறந்த கலப்பினம் என்று தோன்றியது.



உதாரணத்திற்கு ஒரு கதையைப் பாருங்கள். கிராமத்திலிருக்கிற தன் தந்தை கொலையுண்டதைக் கேள்விப்பட்டு நகரத்திலிருக்கிற கல்லூரி மாணவனான அவர் மகன் அங்கு விரைகிறான்; ரயிலில் தாவி ஏறுகிறான்; காட்டு வழியே ஓடுகிறான்; அப்போது வில்லனின் ஆட்கள் அவனைத் தாக்குகிறார்கள். அவர்களோடு போராடுகையில் காட்டு விலங்குகள் கலவரமடைகின்றன; இடையில் நாயகி குளித்துக்கொண்டே பாடுகிறாள்; நாயகன் குண்டர்களைத் துரத்திச் செல்கிறான்; அப்போது ஒரு நிலநடுக்கம். பாம்பும் கீரியும் சண்டையிடுதல். திரும்பவும் குளியல்; .கிராமத்துக்கு விரைகிற நாயகன் வழியில் பனிபடர்ந்த மலைச்சரிவுகளில் சறுக்கிச் செல்லுகிறான்; வீட்டையடைந்ததும் பின்வாசல் கதவைத் திறந்தால் அங்கே ஒரு பாலைவனமும் ஒட்டகங்களும்; பக்கவாசல் கதவைத் திறந்தால் அங்கே வெப்ப மண்டலக் காடுகளும் செவ்விந்தியர்களும்; வங்கத்துப் புலிகளும் துருவக் கரடிகளும் ஒரே காட்டில்; இந்தியக் கிராமத்தருகே ஆப்பிரிக்க யானை; என்ன சொல்கின்றன இந்தக் காட்சிப் படிமங்கள்? சகலமும் கூடிய சமரசமா? அல்லது வேறென்ன என்பது எனக்குப் புரியவில்லை.

ஒவ்வொரு படமும் ஒரு தெய்வ வழிபாட்டோடு ஆரம்பமாகிறது. நிறைய படங்களில் நாயகனும் நாயகியும் ஆதிவாசிகளைப் போல் உடையணிந்திருக்கிறார்கள். ஆதிவாசிகளின் நடனங்களும் தவறாமல் இடம்பெறுகின்றன. ஏன் விலங்குகளும் மனிதர்களும் அடுத்தடுத்துக் காட்டப்படுகிறார்கள்? ஏன் இந்த ஆதிவாசித் தோற்றம்? ஒரு வேளை இயற்கையோடு இயைந்து வாழ்ந்த ஆதிமனிதர்கள் நம்மைவிட நாகரிகமானவர்களாக இருந்தார்கள் என்று இந்தப் படங்கள் சொல்லுகின்றனவோ? தெரியவில்லை.

தமிழ்ப்பட வரலாற்றில் இன்னும் இதுபோல் புரியாத பல புதிர்கள் இருக்கின்றன. பார்வையாளர்களைப் பற்றிய விரிவான ஆய்வுகள் இப்போதுதான் தொடங்குகின்றன. இதுவரை தொடப்படாத பிராந்தியங்களை ஊன்றிக்கவனிப்பதும், தொட்ட விஷயங்களையே புதிய கோணங்களில் அணுகுவதும் காட்சிப்பிழை போன்றதொரு பத்திரிகையின் பணியாக இருக்கும்.

## பராசக்தி (1952)

# ஒரு திரைப்படத்தின் வாழ்வும் காலமும்

**எம்.எஸ்.எஸ்.பாண்டியன்**

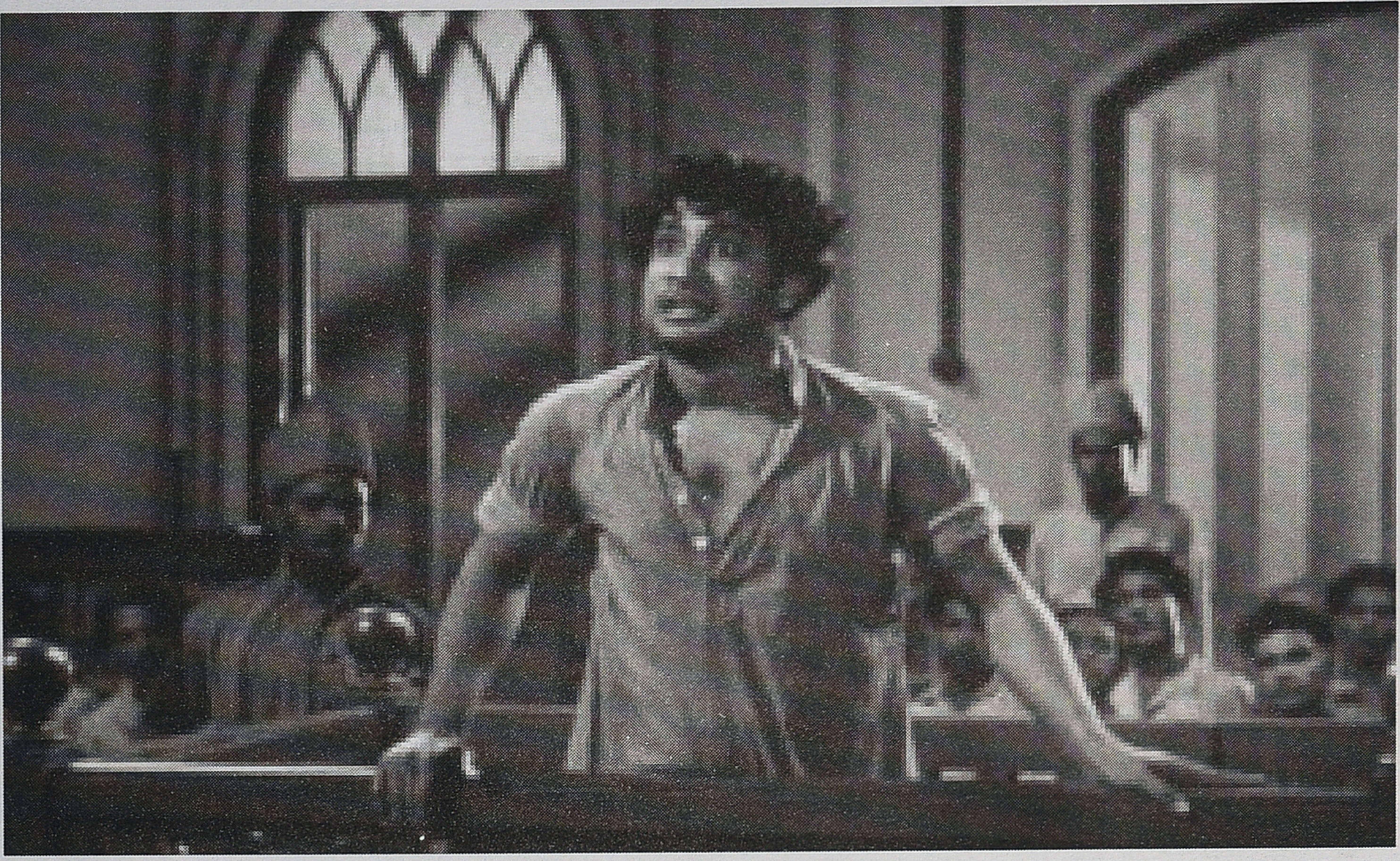
தமிழில்: சுபகுணராஜன்

1952 ஆம் ஆண்டு அக்டோபர் மாதம், அன்றைய ஒருங்கிணைந்த சென்னை மாகாணத்தின் பிரதமர் சி. ராஜகோபாலாச்சாரிக்குத் 'தமிழன்' என்று தன்னை அடையாளப் படுத்திக் கொண்ட ஒருவரிடமிருந்து நாளிடப்படாத கடிதம் ஒன்று வந்தது. கவனமாகத் தேர்வு செய்யப்பட்ட 'தமிழன்' என்னும் புனைபெயரில், கடிதம் எழுதியவர் தன் நிஜஉலக அடையாளத்தை மறைத்து தமிழினத்தின் பிரதிநிதியாகத் தன்னை அடையாளப்படுத்திக் கொண்டார்.

அக்கடிதம் அக்டோபர் 17, 1952 தீபாவளி தினத்தன்று தி.மு.க. கொள்கைகளின் உந்துதலில் உருவாகி வெளியாகியிருந்த 'பராசக்தி' திரையிடப்பட்டிருந்த அசோக் திரையரங்கில் அரங்கேறிய காட்சிகளை விவரித்திருந்தது: "மனிதர்கள் மிருகங்களைப் போல் ஒரு குறுகிய வாசற்படியில் தங்களை நுழைத்துக்கொள்ள பகீரதப் பிரயத்தனம் செய்து கொண்டிருந்தனர். இவ்வளவும் போலீஸ் அடிதடியில்தான். பகீரதர் பூமிக்குக் கங்கையைக் கொண்டு வரக்கூட இவ்வளவு கஷ்டப்பட்டிருக்கமாட்டார்[1]. " திரைப்படங்களுக்குச் செல்லும் அடித்தட்டு மக்கள் குறித்த வெறுப்பு இக்கடிதத்தில் வெளிப்படையாக இருந்தாலும், பராசக்தி திரைப்படம் வெகுமக்களிடையே உருவாக்கியிருந்த ஈர்ப்புக்கு 'தமிழனின்' விவரணை சாட்சியமானது. அந்த நாள்களில் ஆசியக் கண்டத்திலேயே மிகப்பெரிய திரையரங்கம் என்று பெருமைபெற்ற மதுரைத் தங்கம் உள்ளிட்ட திரையரங்குகளில் நூறு நாள்களுக்கு மேலாக அரங்கு நிறைந்த காட்சி களாக இத்திரைப்படம் ஓடியது. இழையோடும் அரசியல் அங்கதமும், உணர்ச்சிப் பெருக்கும் கொண்ட அத்திரைப்படத்தின் வசனங்கள், அடித்தள மக்களின் கவனத்தை வெகுவாக ஈர்த்தன. சென்னையின் மூர்மார்க்கெட் பகுதியில் தெருவோர கலைஞர்கள் அத்திரைப்படத்தின் வசனத்தை மீண்டும் மீண்டும் ஒப்புவித்தனர். பதிலுக்கு வழிப்போக்கர்கள் அவர்களுக்குப் பணம் கொடுத்தனர்[2]. மேடைப்பேச்சுக்கான புதுமையான வசனங்களை பராசக்தி வழங்கியது. அரசியல் முனைவோர் அவற்றை மனனம் செய்து தங்களை எதிர் காலத்துக்கு ஆயத்தப்படுத்திக் கொண்டனர்.

மேட்டுக்குடியினர் மீதும் பராசக்தி ஏற்படுத்திய தாக்கத்தைக் குறைத்து மதிப்பிட முடியாது. பிரபலமான ஆங்கிலப் பேராசிரியராக அறியப்பட்ட டி.ஜி. வைத்தியநாதன், பராசக்தி போன்ற திரைப்படங்களைச் ரசிப்பவரோ சகிப்பவரோ இல்லை. ஆனாலும் அவர், "இளம் பருவத்தில் இன்று என் மனைவியாக இருக்கும் பெண்ணுடன் பெரம்பூர் சரஸ்வதி திரையரங்கில் பார்த்த இந்தத் (பராசக்தி) திரைப்படம் குறித்துக் கடுமையாகவோ, ஒட்டுதலின்றியோ என்னால் பேச இயலாது. பிரபலமான 'கா! கா! கா!' என்ற பாடலை அவன் (சிவாஜிகணேசன்) பாடுவதைக் கேட்டோருக்கு நான் வேறொன்றும் பெரிதாகச் சொல்லத் தேவையில்லை. இதை பார்க்காதவர்களுக்கு, கிறுக்கண்ணாவும் தங்கையைக் காக்க அவன் நிகழ்த்தும் புயல்வேக நீதிமன்றப் பேச்சும் எளிதில் மறந்துவிடக் கூடியவையல்ல என்று சொல்லுவேன்[3] " என்கின்றார்.

தங்களின் பல்முனை பிரச்சார யுக்திகளில் ஒன்றாகத் திரைப் படங்களை வெற்றிகரமாகப் பயன்படுத்தியவர்கள் தி.மு.க.வினர் என்பது அனைவரும் அறிந்த ஒன்று[4]. அரசியலுக்கும், திரைப் படங்களுக்கும் நெருக்கமான சூழல் நிலவிய ஆரம்பகால



தி.மு.க. பின்புலத்தில், இக்கட்டுரை இதுவரை ஆய்வுக்குட்படுத்தப்படாத தமிழ் அரசியல் வரலாற்றின் ஒரு கூறாக பராசக்தி திரைப்படத்தின் பயணத்தை மறுபதிவு செய்கின்றது. மேலும், இக்கட்டுரை பராசக்தி திரைப்படத்தின் ஊடாக திராவிட இயக்கத்தின் கருத்தியல் மாற்றங்களையும் ஆய்வுக்கு உள்ளாக்குகின்றது.

**கதை**

திராவிடர் கழகத்தைச் சார்ந்த பாவலர் பாலசுந்தரத்தின் பிரபலமான நாடகத்தைத் தழுவி, கிருஷ்ணன் பஞ்சு இயக்கிய 'பராசக்தி', பாவேந்தர் பாரதிதாசனின் எழுச்சிப் பாடலுடன் தொடங்குகிறது[5]. தொடக்ககால தி.மு.க.வின் திராவிடநாடு கோரிக்கைக்கு இணங்க, இப்பாடல் திராவிட நாட்டின் மேன்மைகளைக் கொண்டாடுகின்றது. "அகிலும் தேக்கும் அழியாக் குன்றம்", "முத்து குவியும் கடல்கள்", "ஆற்றல் மறவர்", "பெண்கள் அழகில் கற்பில் உயர்ந்த நாடு" என்று திராவிடத்தை அப்பாடல் பாராட்டுகின்றது.

பண்டைச் சிறப்புகளின் கனவுலக சஞ்சாரத்தில் இருக்கும் பார்வையாளர்களைத் தட்டி எழுப்புவதுபோல் இப்பாடலைத் தொடர்ந்து இன்றைய திராவிட நாட்டின் பரிதாபமான நிலையை இத்திரைப்படம் விவரிக்கிறது. "இத்தகைய எழில்மிக்க நாட்டின் குழந்தைகள் இந்த மண்மாதாவின் மடியிலே தவழாமல் வேறு நாடு சென்று விடுகின்றனர். இதை நினைக்கும்போது நமது அறிஞர் சொன்னது ஞாபகத்திற்கு வருகிறது. கடல்நீர் ஏன் உப்பாக இருக்கிறது?... சொந்த நாட்டிலே பிழைக்க வழியில்லாமல் அயல்நாடு சென்ற தமிழர்கள் அழுதுஅழுது வடித்த கண்ணீர்தான் காரணம் என்று கூறினார்." இவ்வாறாக, பார்வையாளர்களுக்குத் தன்னுடைய அரசியலை வெளிப்படையாக அறிவித்துவிட்டுத் தொடங்குகின்றது, பராசக்தி திரைப்படம்.

ஒரு நடுத்தரவர்க்க தமிழ்க் குடும்பத்தின் ஏற்றத்தாழ்வுகளைச் சுற்றி நகர்கிறது பராசக்தியின் கதை. மாணிக்கம் பிள்ளை (துரைசாமி) தன் மகள் கல்யாணியுடன் (ஸ்ரீரஞ்சனி) மதுரையில் வசித்து வருகின்றார். அவருடைய மூன்று மகன்கள் குணசேகரன் (சிவாஜிகணேசன்), சந்திரசேகரன் (எஸ்.வி. சகஸ்கரநாமம்), ஞானசேகரன் (எஸ். எஸ். ராஜேந்திரன்) ஆகியோர் பிழைப்புத்தேடி ரங்கூனுக்குக் குடிபெயர்ந்து விட்டனர். சந்திரசேகரன் பாரிஸ்டர் ஆகி வசதியாக வாழ்கின்றார்; அவரது மனைவி சரஸ்வதியும் (சுசிலா) அவரின் மற்ற இரு சகோதரர்களும் அவருடன் வாழ்கின்றனர். இதனிடையே மாணிக்கம் பிள்ளை, கல்யாணியை தங்கப்பன் (வெங்கட்ராமன்) என்ற தி.மு.க. கொள்கைப்பிடிப்புள்ள எழுத்தாளருக்கு திருமணம் செய்துவைக்க ஏற்பாடு செய்கின்றார். திருமணத்திற்குத் தேவையான பணத்திற்காக தன் வீட்டை அடமானம் வைக்கின்றார்.

மூன்று சகோதரர்களும் சரஸ்வதியும், கல்யாணியின் திருமணத்திற்கு வர முடிவு செய்கின்றனர். இரண்டாம் உலகப்போர் மூண்டுவிட்ட காரணத்தால் கப்பல் கம்பெனி ஒருவரை மட்டுமே கப்பலில் ஏற்றிக்கொள்ள முடிவு செய்கின்றது. இரு சகோதரர்களையும் அண்ணியையும் ரங்கூனில் விட்டுவிட்டு, குணசேகரன் மட்டும் சென்னைக்குப் புறப்படுகின்றான். போர் ஆபத்து சூழ்ந்திருக்கும் நிலையில், கப்பல் குறிப்பிட்ட காலத்தில் சென்னையை அடைய முடியவில்லை. கல்யாணியின் திருமணம், பிராமணர்களின்

சமஸ்கிருத வேதம் முழங்க, சகோதரர்கள் யாருமின்றி நடைபெறுகின்றது.

காலவோட்டத்தில் கல்யாணி கருவுருகின்றாள். அவளும், அவளுடைய கணவன் தங்கப்பனும், ஆண் குழந்தை பிறந்தால் பன்னீர்செல்வம் என்றும், பெண் குழந்தை என்றால் நாகம்மை என்றும் பெயர்சூட்டுவதாக தீர்மானிக்கின்றனர். (குறிப்பு: ஏ.டி. பன்னீர்செல்வம், நீதிக்கட்சியின் பிரபலமான தலைவர். பெரியாரின் துணைவியாரான நாகம்மையார், சுயமரியாதை இயக்கத்தின் முன்னணிச் செயல் வீரர்.) துரதிருஷ்டவசமாக, கல்யாணிக்கு மகன் பிறந்த அதேநாளில், தங்கப்பன் சாலைவிபத்தில் மரணமடைகின்றார். அதிர்ச்சிக்குள்ளான மாணிக்கம் பிள்ளையும் மரணமடைகின்றார். அவர்களுடைய வீடு கடனை அடைப்பதற்காக ஏலம் விடப் படுகின்றது. அனாதை விதவையான கல்யாணி பக்கத்து வீட்டு பார்வதியின் (ஏ.எஸ். ஜெயா) ஆலோசனைப்படி வாழ்க்கையை நடத்த இட்லி கடை ஒன்றை திறக்கின்றாள். "தமிழ்நாட்டிலே தாலி அறுத்தவர்களுக்கெல்லாம் அதுதானே (இட்லி கடை நடத்துவது) தாசில் உத்தியோகம்", என அரசியல் உள்ளர்த்தம் கொண்ட வார்த்தைகளைப் பார்வதி கூறுகின்றாள்.

கடலில் ஏற்பட்ட நீண்ட தாமதத்திற்குப் பின் குணசேகரன் சென்னை வந்தடைகின்றான். தமிழ்நாட்டில் காலடி வைத்தவுடன் அவனை ஏராளமான பிச்சைக்காரர்கள் பிச்சைகேட்டு சூழ்ந்து கொள்கின்றனர். "சரிதான், போ! தமிழ்நாட்டின் முதல் குரலே ரொம்ப நல்லா இருக்கு!" என நக்கலாகக் கூறுகின்றான் குணசேகரன். வங்கியில் குணசேகரன் பெரும்பணம் மாற்றுவதைக் காணும், ஜாலி (கண்ணம்மா) அவனைப் பின்தொடர்கின்றாள். அவன் சினிமாவுக்குப் போவதைத் தடுத்து, "அதை (சினிமாவை) குளோஸ் பண்ணுவதற்கு ஒரு சங்கம் ஏற்பட்டால் அதற்கு நான்தான் தலைவியாக இருப்பேன். நம்ம நாட்டுக்கு ஏற்றது பரத நாட்டியம்... எனக்குத் தெரிஞ்ச இடத்திலே நல்ல டான்ஸ் இருக்கு, வாங்க அங்கே போவோம்", என்கின்றாள்.

(குறிப்பு: அக்காலகட்டத்தில் சினிமா தி.மு.க.வோடும் அதன் ஆதரவாளர்களான அடித்தள மக்களோடும் அடையாளப்படுத்தப்பட்டிருந்தது. ஆனால், மேட்டுக்குடி கலையாகக் கருதப்பட்ட பரத நாட்டியம், பிராமணர்களோடு அடையாளப்படுத்தப்பட்டது. அந்நாளைய தி.மு.க., தீவிர பிரமாண எதிர்ப்பு நிலைப்பாட்டை எடுத்திருந்தது. ஜாலியும், அவளுடன் தயங்கியபடி சென்ற குணசேகரனும் நடனநிகழ்ச்சி காணச்சென்ற தாசி வீட்டில், அவனுக்குப் போதையூட்டும் பானம் வழங்கப்படுகின்றது; அவனுடைய பணம் களவாடப்பட்டு, பிளாட்பாரத்தில் வீசப்படுகின்றான். பிச்சை எடுக்கும் நிலைக்குத் தள்ளப்படும் குணசேகரன், ஒரு காலத்தில் சீரும்சிறப்புமாக இருந்த தமிழ்த்தேசத்தின் இன்றைய அவல நிலையைக் கூறிக் கதறுகின்றான்: "சிங்கத் திருநாடே! நீ சிலந்திக்கூடாக மாறியது எப்போது? வந்தாரை வாழவைக்கும் வளமிகு தமிழகமே! நீ சொந்த நாட்டானையே சுரண்டுவது எத்தனை நாள்களாக? வீரப்பெண்களின் ஏடுகளை எழுதிஎழுதி ஏற்றம் பெற்ற என் அருமைப் பொன்னாடே! நீ வீதிகளில் விபசாரிகளைத் திரியவிட்டு உன் விழிகளை மூடிக்கொண்டது ஏன்? ஏன்? வானத்தை முட்டும் மாளிகைகள்! மானத்தை இழந்த மனிதர்கள்! உயர்ந்த கோபுரங்கள் தாழ்ந்த உள்ளங்கள்? இதுதானே உன் பெருமை, தகுதி, யோக்யதை." இரக்கமற்ற உலகத்தை எதிர்கொள்ளும் அவன், பிளாட்பாரத்தில் தூங்கியதற்காக போலீஸ்காரனால் உதைத்து விரட்டப்படுகின்றான். பசியைப் போக்க வாழைப்பழங்களை எடுத்ததற்காக, அவனை வசைபாடுகிறாள் பழவியாபாரி பெண் ஒருத்தி. சென்னை மாநகராட்சியின் வறண்ட குழாய்கள், அவனது தாகத்தைத் தீர்க்க மறுக்கின்றன. அவனுடைய விலையுயர்ந்த கால்சட்டையை அடமானம் வைக்க முயல, அதற்கு வடஇந்திய வட்டிக் கடைக்காரன், வெறும் எட்டணா மட்டுமே தருகின்றான்.

ஒரு பைத்தியக்காரனின் சேட்டைகளை போலீஸ்காரன் உள்ளிட்ட எல்லோராலும் சகித்துக்கொள்ளப்படுவதைக் காணும் குணசேகரன், தானும் பைத்தியம்போல் நடித்து, பல ஏமாற்று வேலைகளைச் செய்து பிழைக்கின்றான். கடைசியில் மதுரை வந்தடையும் குணசேகரன், பார்வதி மூலம், தந்தை இறந்ததையும், தங்கை விதவையாகி இட்லி கடை நடத்துவதையும் அறிந்து கொள்கின்றான். கல்யாணியைச் சுற்றிவரும் அவன், தொடர்ந்து பைத்தியமாகவே நடித்து தன் உண்மை அடையாளத்தை மறைத்துக்கொள்கிறான். சுயமாய் உருவாக்கிக்கொண்ட பைத்தியக்காரன் வேடத்தில் (ஓரளவுக்கான சுதந்திரமும், உண்மையோடு நெருங்கிய சாத்தியமுள்ள ஒரு விளிம்புநிலை பாத்திரம்[6]), குணசேகரன் நீண்ட வசனங்களில் மழை வரவேண்டி வருணபகவானைக் கும்பிடுவதையும், கஷ்டங்கள் தீர கோவிலுக்குச் செல்வதையும் கிண்டல் செய்கின்றான்; வெறும் கல்லை தெய்வமெனத் தொழும், பக்தர்களைக் கேலி செய்கிறான் (குறிப்பு: அந்நாளில் சென்னை மாகாணத்தில் பெரும்பஞ்சம் நிலவியது. குறுகிய காலம் அதன் பிரதமராய் இருந்த ராஜகோபாலச்சாரி மக்களை மழைவேண்டி வருண பகவானைக் கும்பிடும்படி கேட்டுக்கொண்டார்).

காலநகர்வில், கல்யாணியின் துயரங்கள் கூடுகின்றன. ஒரு வடஇந்திய வட்டிக் கடைக்காரன் பழைய கடனைக்கேட்டு கல்யாணியைத் துன்புறுத்தும்போது, வேணு என்னும் உள்ளூர் கயவாளி அவளுக்கு உதவுகிறான். கல்யாணி, வேணுவை அண்ணனைப் போல நினைக்கின்றாள். ஆனால், வேணுவின் திட்டம் வேறாக இருக்கின்றது. அவன் கல்யாணியைக் கற்பழிக்க முயலுகின்றான். இந்தக் கட்டத்தில் வந்து சேரும் குணசேகரன், அவளைக் காப்பாற்றுகின்றான். பரிதவிப்பில் கல்யாணி மதுரையை

Home, G.O. 1775, 29/5/53 (ms) (Confdl)

INDIAN POSTS AND TELEGRAPHS DEPARTMENT

INVEST WISELY NATIONAL SAVINGS CERTIFICATES

TIRUCHIRAPPALLI

TO

CENEMA PARASAKTHI SPEECHES ATTACKS GOVERNMENT

SUBRAMANIAM COUNCILOR-

STOPPING-

21-10-1952.

அன்பிற்குரிய முதன் மந்திரி ராஜாஜி அவர்களுக்கு

மிகுந்த வணக்கத்துடன் எழுதிக்கொண்டது,

கீழ்கண்டுள்ள விஷயத்தை தங்கள் கவனத்திற்குக் கொண்டு வரும் நோக்கத்துடன் இதை எழுதுகிறேன்; -

நமது மாகாணத்திலுள்ள பிற்போக்கு கக்ஷிகள் பலவிதமாக பாமர மக்களின் மனதை பொய் பிரசாரத்தின் மூலம் கலவரப்படுத்திக்கொண்டு வருகின்றன. இப்போது அவர்கள் தங்கள் ... பிரசாரத்திற்கு சினிமாக்களையும் தேர்ந்தெடுத்துள்ளனர் ... "பராசக்தி" என்ற கதை அவற்றுள் ஒன்று.

1. கதைக்கும், த...ற்கும் சம்பந்தமில்லா படம்;

... நிறைந்துள்ள

From: P.S. SUBRAMANIAM, Proprietor,

KAMADHENU FERTILISERS

DISTRIBUTORS OF CHEMICAL FERTILISERS TO MADRAS GOVERNMENT

MADRAS

...RANG STREET

The Hon' C. Rajagopalachari,
Chief Minister, Govt. of Madras
Madras.

Revered Rajaji,

Sub:

I crave ...
wherein your recently ...
understood criticisms.

A few days ...
has been released for exhib...
that the venomous propagand...
against religion, idol wor...
powerful to be mistaken fo...
consider your government wo...
exhibition of the above film...

Rajaji, I d...
details of the content of a par...
querading in Tamilnad as purport...
a generation, which knew not the ...
nurtured in the minds and hearts ...
as a youth and intensely feel for it ...
product of that movement. And hence th...

Home Department.

Cinematograph - Tamil film entitled 'Parasakthi' - Alleged objectionable scenes - Request for banning the film.

From Sri S. Chinnasamy, Salem, petition d/18.10.52.
From Sri Subramaniam, Councillor, Tiruchirapalli, telegram, d/20.10.52.
From 'A Tamilian', petition, d/nil.
Petition from Sri Tirunavu, d/20.10.52.
Petition from the Editor, Bharat Devi, Madras, letter d/24.10.52.
Petitions from others.
(Issued D.O. dated 27.10.52 to Commr. of Police).
From the Commr. of Police, D.O. No. 1275/S.B.II/52, d/31.10.52.
From Kamadhenu Fertilisers, letter d/31.10.52 ...
From Sri P. Loneppen, Ex-M... letter d/30.10.52.

---

Extract of C.M.'s minutes

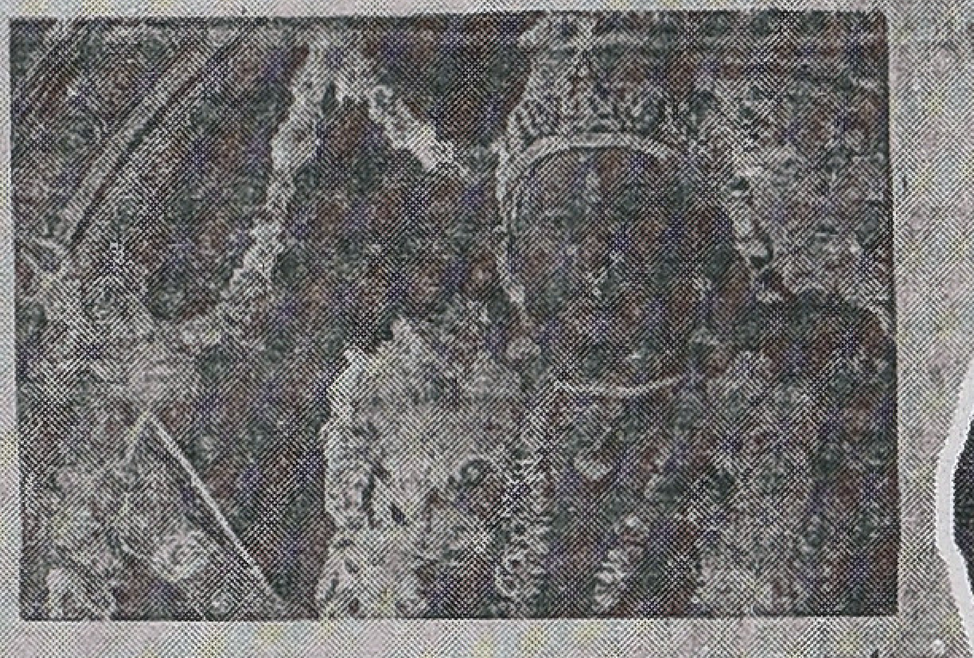
"Home may keep this ... is desirable as far ...

Home, G.O. 1775, 29/5/53 (ms) (Confdl)

தினமணி கதிர் : 2-11-52

கந்தர்வ

மண்டலம்



விட்டுத் திருச்சிக்குச் செல்கின்றாள்.

திருச்சியில் நாராயணபிள்ளை (வி.கே. ராமசாமி) என்னும், நெற்றியில் பளிச்சென்று விபூதிப்பட்டை துலங்க இருக்கும் ஒரு கருமித்தனமான கள்ள மார்க்கெட் வியாபாரி வீட்டில் வீட்டு வேலை செய்கின்றாள். அவர் உள்ளூர் 'சன்மார்க்க சங்கத்தின்' தலைவராகவும் இருக்கிறார். தன் மனைவி காந்தாவை (முத்துலட்சுமி) 'கிருஷ்ணலீலை' சினிமா பார்க்க அனுப்பிவிட்டு, வீட்டிற்குள்ளேயே கல்யாணியைத் தன் ஆசைக்குப் பணியவைக்க முயற்சிக்கின்றான் நாராயணபிள்ளை. அவளிடம், "பெரிய மனிதர்களின் அந்தப்புரத்திலே தொழிலாளி, முதலாளி என்ற பிரச்சனைக்கே இடமில்லை" என்கின்றான். சரியான நேரத்தில் திரும்பும் காந்தாவால், கல்யாணி நாராயணபிள்ளையிடமிருந்து காப்பாற்றப்படுகின்றாள். 'நாராயண லீலை'யில் ஈடுபடுவதாகக் குற்றம்சாட்டும் காந்தா, பதிலுக்குத் தானும் ஒரு ஆணைக் கற்பழிக்கப் போவதாகக் கூறுகின்றாள். கல்யாணி வேலையை விட்டு விலகுகின்றாள்.

திருச்சி வந்ததையும் குணசேகரன், அங்கு தி.மு.க. சார்பான கருத்துகளையுடைய விமலா (பண்டரிபாய்) என்னும் பெண்ணைச் சந்திக்கின்றான். அவளுடைய சகோதரனும் ஒரு அரசியல் செயற்பாட்டாளனாக இருக்கின்றார். குணசேகரன் தன் தங்கையின் துயரங்கள் குறித்துச் சொல்ல, தங்கையைப் பற்றி மட்டும் கவலைப்படும் அவனை விமலா சுயநலவாதி எனக் குற்றம்சாட்டி, உலகம் இதுபோன்ற பெண்களால் நிரம்பி இருக்கின்றது என்கின்றாள். ஜாலியைக் குற்றமற்றவள் எனக் கூறும் விமலா, அவனுடைய உடைமைகளைத் திருடி, உலகத்தின் துயரங்களை அவன் கண்களுக்குக் காட்டிய ஜாலியைப் பாராட்டுகின்றாள். "ஆம்! உன் கண்ணைத் திறந்தவள் அவள்தான், நீ ஏழையாக ஆக்கப்படாவிட்டால், ஏழை உலகை நினைத்துக்கூட இருக்கமாட்டாய், அப்படியொரு உலகம் இருப்பதாகவே உனக்குத் தெரிந்திருக்காது," என்கின்றாள். குணசேகரனிடம் தான் இதையெல்லாம் தன் "அண்ணாவிடமிருந்து தெரிந்து கொண்டேன்" என்கின்றாள் (குறிப்பு: சி.என். அண்ணாதுரை அவர்களின் பெயர் சுருக்கமும் 'அண்ணா' தானே). விமலாவிடம் சொல்லிக் கொள்ளாமல் கல்யாணியைத் தேடி வெளியேறுகின்றான் குணசேகரன்.

கல்யாணியின் மற்ற இரு அண்ணன்களான சந்திர சேகரனும், ஞானசேகரனும் போரின் காரணமாக பர்மாவை விட்டு வெளியேறுகின்றனர். சந்திரசேகரன் தன் மனைவி சரஸ்வதியுடன் திருச்சிக்கு வந்து, எஸ்.சி. சேகரன் என்ற புதிய பெயருடன் நீதபதியாகின்றார். பர்மாவிலிருந்து நடந்தே திரும்பும் ஞானசேகரன், ஜப்பானிய குண்டு தாக்குதலில் ஒரு காலை இழக்கின்றான். அகதிகள் முகாமில், நல்ல உடல் ஆரோக்கியத்துடன் இருக்கும் வட இந்தியர்களை அனுமதிக்கும் வட இந்திய அதிகாரிகள், ஞானசேகரனுக்கும் மற்ற தமிழர்களுக்கும் அனுமதி மறுக்கின்றனர். ஞானசேகரனும் மற்ற தமிழர்களும் பிச்சை எடுக்கும் நிலைக்குத் தள்ளப்படுகின்றனர். கடைசியில் அவர்கள் ஒரு பிச்சைக்கார மாநாடு நடத்தத் தயாராகின்றனர்.

கல்யாணி பிச்சைகேட்டு விருந்து நடக்கும் சந்திரசேகரனின் வீட்டிற்கு வருகின்றாள். கல்யாணி யாரென்று அடையாளம் தெரியாத சந்திரசேகரன், அவளைத் தனது மாளிகையை விட்டு விரட்டுகிறார். பசியால் பரிதவிக்கும் கல்யாணி, உள்ளூர் பராசக்தி கோவிலுக்குச் சென்று உதவிகேட்டு மன்றாடுகின்றாள். தந்திரமாக கோவிலின் கர்ப்பகிரஹத்திற்குக் கல்யாணியை வரும்படி செய்து, அவளைக் கோவில் பூசாரி கற்பழிக்க முயலுகின்றான். பூசாரியின் உதவியாளன் குப்பன் (எம்.என். கிருஷ்ணன்), கோயில் மணியை அடித்துவிட, அதில் எழும் குழப்பத்தில் கல்யாணி தப்பிவிடுகின்றாள். பசியால் துடிக்கும் குழந்தைக்கு உணவூட்ட வழியின்றி குழந்தையை ஆற்றில் வீசிவிட்டு, தானும் தற்கொலை செய்ய முயற்சிசெய்து, கல்யாணி கைதாகின்றாள். வழக்கு அவளது அண்ணன் சந்திரசேகரனிடமே வருகின்றது. குழந்தையைக் கொன்றதைப் பிரபலமான நாட்டுப்புறக் கதையான, வறுமையினால் தன் ஏழு குழந்தைகளையும் கிணற்றில் வீசி கொன்ற நல்லதங்காள் கதையுடனும் சிவபெருமானை மகிழ்விக்க தன் மகனையே சமைத்த சிறுத்தொண்டர் கதையுடனும் ஒப்பிட்டு, கல்யாணி தன் தரப்பு நியாயத்தை முன்வைக்கின்றாள். தன் மகனென்றும் பார்வதியே பாலூட்டுவதற்கு 'திருஞானசம்பந்தர்' இல்லை என இடித்துரைக்கின்றாள். கல்யாணி தன் தங்கை என அறிந்து நீதிபதி மயங்கி வீழ்கின்றார்.

விமலாவின் அண்ணன், ஒரு அரசியல்கூட்டத்தில், தாய்மார்கள் எவ்வாறு குழந்தைகளைக் கீரைக் கட்டுகள் போல, "எட்டணாவுக்குக் குழந்தையாம்! பெரிய குழந்தை ஐந்து ரூபாய்! பிஞ்சுக் குழந்தை மூன்று ரூபாய் எனக்கூவி விற்கின்றனர்" என்று கல்யாணியின் கதையைத் தமிழ்நாட்டின் தற்போது நிலைக்கான ஓர் எடுத்துக்காட்டாக முன்வைக்கின்றான். பேச்சைக் கேட்ட குணசேகரன், கல்யாணி எங்கிருக்கின்றாள் என்பதை அறிகின்றான்; அதேபோல, குப்பனிடமிருந்து பூசாரியின் கற்பழிப்பு முயற்சி பற்றியும் அறிகின்றான்; கோபங்கொள்ளும் குணசேகரன், கோயிலுக்குள் நுழைந்து பராசக்தி சிலைக்குப் பின்னால் ஒளிந்துகொண்டு, பூசாரியுடன் பேசுகின்றான். குணசேகரன் பேசுவதை, பராசக்தி பேசுவதாக பூசாரி புரிந்து கொள்கின்றான். அவனுடைய தவறைத் திருத்தும் குணசேகரன், "முட்டாளே! எப்போதடா பராசக்தி பேசினாள்? அது பேசாது. கல் பேசுவதாயிருந்தால் என் தங்கையின் கற்பை நீ சூறையாடத் துணிந்தபோதே 'அட பூசாரி! அறிவுகெட்ட அற்பனே! நில்' என்று தடுத்திருக்காதா?" என்கின்றான். (குறிப்பு: 'கல்' என்னும் வார்த்தை தணிக்கையாளர்களால் வசன ஓட்டத்திலிருந்து நீக்கப்பட்டிருந்தது. ஆனால் திரையில் சிவாஜி கணேசனின் தெளிவான உதட்டசைவில் பார்வையாளர்கள் அதைப் புரிந்துகொண்டனர். திரைப்படம் குறித்த சிறப்புச் செய்திகளில் இந்த நீக்கப்பட்ட 'கல்'லும் ஒன்று.) கோயிலில் குழுமியுள்ள பக்தர்களிடம் அபச்சாரம் குறித்துக் கத்துகின்றான் பூசாரி. பூசாரியின் கையிலிருக்கும் அரிவாளைப் பிடுங்கி, அவனைக் குணசேகரன்

வெட்டுகின்றான்.

குணசேகரன் வழக்குக்காக நீதிமன்றத்துக்கு அழைத்து வரப்படுகின்றான்; நீண்ட வசனத்தின் அவன் தன் கதையைச் சொல்லுகின்றான்:

> "பிறக்க ஒரு நாடு; பிழைக்க ஒரு நாடு; தமிழ்நாட்டின் தலைவிதிக்கு நானென்ன விதிவிலக்கா?... வெளிநாட்டிலிருந்து திரும்பிய தமிழனுக்கு வாழ வழியில்லை; தமிழ்நாட்டில் பிறந்த பெண்ணுக்கு வாழ்வதற்குத் தக்க பாதுகாப்பில்லை; ஆனால், என் தங்கை கொஞ்சம் விட்டுக் கொடுத்திருந்தால் கோடீஸ்வரன் வீட்டுப் பள்ளியறையிலே ஒரு நாள்; மானத்தை விலை கூறியிருந்தால் மாளிகை வாசியின் மடியிலே ஒருநாள்; இப்படி ஓட்டியிருக்கலாம் நாள்களை. இதைத்தானா இந்த நீதிமன்றம் விரும்புகின்றது? பகட்டு என் தங்கையை மிரட்டியது; பயந்து ஓடினாள்! பணம் என் தங்கையைத் துரத்தியது; மீண்டும் ஓடினாள்! பக்தி என் தங்கையைப் பயமுறுத்தியது. ஓடினாள்! ஓடினாள்!! வாழ்க்கையின் ஓரத்திற்கே ஓடினாள்; அந்த ஓட்டத்தைத் தடுத்திருக்க வேண்டும்; வாட்டத்தைப் போக்கியிருக்க வேண்டும்; இந்தச் சட்டத்தைத் தீட்டுவோர், செய்தார்களா? வாழ விட்டார்களா என் கல்யாணியை?"

அவனே மேலும் தொடர்கின்றான்: "கோயிலிலே குழப்பம் விளைவித்தேன்; கோயில் கூடாது என்பதற்காக அல்ல; கோயில் கொடியவர்களின் கூடாரமாக இருக்கக்கூடாது என்பதற்காக. பூசாரியைத் தாக்கினேன்; அவன் பக்தன் என்பதற்காக அல்ல; பக்தி, பகல் வேஷமாகிவிட்டதைக் கண்டிப்பதற்காக." வழக்குவிசாரணை நடந்து கொண்டிருக்கும்போதே, இறந்து போனதாகக் கருதப்பட்ட குழந்தையுடன் விமலா நீதிமன்றத்தில் நுழைகின்றாள். குழந்தை விமலாவால் காப்பாற்றப்பட்டிருந்தது. கல்யாணியும், குணசேகரனும் விடுதலை செய்யப்பட்டு சந்திரசேகரன் குடும்பத்துடன் இணைகின்றார்கள். மற்றொரு சகோதரனான ஞானசேகரன், பிச்சைக்காரர்கள் மாநாட்டிற்காக நிதிவசூல் செய்ய சந்திரசேகரன் வீட்டிற்கு வருகின்றான். குணசேகரனும் விமலாவும் 'தாலியின்றி, சடங்குகள் இன்றி திருமணம் செய்துகொள்ளத் திட்டமிடுவதுடனும் ஓர் அனாதைஇல்லத் திறப்பு விழாவுடனும் திரைப்படம் முடிவடைகின்றது.

இந்தச் சிறிய கதைச்சுருக்கம் பராசக்தி பற்றி நமக்கு என்ன சொல்கின்றது? அமங்கலமானதாகக் கருதப்படும் கல்யாணியின் பாதுகாப்பற்ற விதவைநிலையை முன்னிறுத்தி, அவளது கற்புக்கு ஏற்படும் சோதனைகளைத் திராவிட நாட்டின் அன்றைய அவலநிலையாகப் பராசக்தி முன்வைக்கின்றது. குறிப்பாக கல்யாணி என்ற பெயரைக் கதாசிரியர் தேர்வு செய்தது, அவளுடைய மங்கலமான பெயருக்கும் அமங்கலமான நிலைக்குமிடையேயான முரணை அடிக்கோடிடவே. இது படத்தின் தொடக்கத்தில் மொழியப்பட்ட திராவிடநாட்டின் முரண்களை இங்கே நினைவுகூறவேண்டும். குணசேகரன், நீதிமன்றத்தில் பரிதவிக்கிறான்; "தங்கையின் பெயரோ கல்யாணி! மங்கலகரமான பெயர். ஆனால் கழுத்திலோ மாங்கல்யமில்லை" என்று.

கல்யாணியின் துர்பாக்கிய நிலையை. வலியுறுத்த திரைப்படம், பல காட்சிப் படிமங்களை உருவாக்கியுள்ளது. எடுத்துக்காட்டாக, வேணுவின் பாலியல் வன்முறையிலிருந்து தப்பி மதுரையிலிருந்து கல்யாணி வரும்போது, கையில் குழந்தையுடன் பட்டமரம், கள்ளிச்செடிகளின் பின்புலத்தில் மிகச்சிறிய உருவமாகக் காட்டப்படுகின்றாள். கேமராவின் நிலைப்பு நீள்கிறது. பட்டமரம், கள்ளிச்செடிகள் மற்றும் வெறுமையான தனிமைச்சூழல் ஆகியன அவளது பரிதாபமான நிலையைப் பார்வையாளர்களுக்கு அழுத்தமாகவும் தீர்க்கமாகவும் காட்சிப்படுத்துகின்றன. அதேபோல் நாராயண பிள்ளையின் வீட்டைவிட்டு வெளியேறி, குழந்தையுடன் தனியாக சோர்வுடன் நடக்கும் கல்யாணி, வாழ்வு முடிவுக்கு வந்துவிட்டதான உணர்வைத் தோற்றுவிக்கும் வண்ணம் சருகுகள் அடர்ந்த பாதையில் செல்கின்றாள். கல்யாணியின் கற்பும், அதன் மீதான தொடர்தாக்குதல்களும் திரும்ப திரும்ப இத்திரைப்படத்தில் வலியுறுத்தப்படுகின்றன. கல்யாணியின் கற்புக்கு நேரும் ஆபத்து திராவிடநாட்டின் அன்றைய நிலைக்குச் சாட்சியமானால், அவளுக்குக் குணசேகரன் அளிக்கும் பாதுகாப்பு தி.மு.க.வின் 'பொற்கால' திராவிடநாடு குறித்த உறுதிமொழிக்கான குறியீடாக முன்வைக்கப்படுகின்றது.

மாற்றுத்தளத்தில், கல்யாணியின் வாழ்வில் நடந்த சம்பவங்களைக் காட்சிப்படுத்துவதன் ஊடாக, பராசக்தி மதத்தின் பெயரால் நடக்கும் மோசடியை, மதத்தின் பயனின்மையை வெளிப்படுத்துகின்றது. அதேபோல், இத்திரைப்படம் வடஇந்தியர்களைத் தமிழர்களைச் சுரண்டுபவர்களாகச் சித்தரிக்கின்றது. மேலும், சென்னை மாகாணத்தில் நடந்த காங்கிரஸ் ஆட்சியின் மீதான கடுமையான விமர்சனங்களை இப்படம் கொண்டிருந்தது.

## அடித்தள மக்களின் ஈர்ப்பு

வெற்றி திரைப்படமான பராசக்தி, அடித்தட்டு மக்களின் ஆர்வத்தை ஈர்த்ததற்கான காரணங்கள் என்ன? தமிழனின் பதினாறு பக்கக் கடிதம், திரைப்படம் பற்றி விளக்கமான விவரணைகளை நமக்குக் கொடுக்கின்றது[7].

முதலாவதாக, பராசக்தியின் வசனகர்த்தாவான கருணாநிதி, திரைப்பட எழுத்தாளர் என்பதையும் தாண்டிய ஆற்றல்மிகு எழுத்தாளர் என்ற படிமம், பார்வையாளர்களிடையே திரைப்படத்தைக் காண்பதற்கு முன்பே, ஒரு எதிர்பார்ப்பினை உருவாக்கியிருந்தது என்பதை தமிழனின் கடிதம் சுட்டிக்காட்டுகிறது. கருணாநிதியின் முந்தைய எழுத்துக்களுக்கு அன்றைய காங்கிரஸ் ஆட்சியுடன் செய்த பிரச்சினைகளை அறிந்திருந்த பார்வையாளர்கள், அத்திரைப்படத்தில் அரசியல் வாதங்களை எதிர்பார்த்திருந்தனர். தமிழன் எழுதுகிறார்,

திரைக்கதை, வசனம் மு. கருணாநிதி என்று காண்பித்தவுடன் தியேட்டரே அதிரும்படி கரகோஷம். நான் பக்கத்தில் உள்ளவரை விசாரித்ததில் 'இவர்தான் திரையுலகிலேயே சிறந்த வசனகர்த்தா' என்றார்... பார்க்கப்போகும் படத்தைப் பற்றியும் சில விஷயங்களை அவரிடமிருந்து தெரிந்துகொண்டேன்... அந்த மு(ட்டாள்) கருணாநிதியின் அற்புத சிருஷ்டிகளில் இதுதான் சிறந்தது என்றும், இது முன்பு 'தூக்குமேடை' என்ற நாடகமாக நடிக்கப்பட்டது என்றும், பிறகு அநியாயமாக சர்க்காரால் தடைசெய்யப்பட்டுவிட்டது என்றும் தெரிந்துகொண்டேன்[8].

தமிழன் தனது கடிதத்தில் பார்வையாளர்களிடம் கரகோஷத்தை எழுப்பிய காட்சிகளைக் கவனமாகப் பட்டியலிடுகின்றார்.

பராசக்தியில் அரசைக் கிண்டலடித்த காட்சிகளும், வசனங்களும் பார்வையாளர்களின் வரவேற்பைப் பெற்றிருந்தன. தமிழனின் கடிதத்தின் சில பகுதிகளை நாம் இப்போது பார்ப்போம். 1. "பணத்தைப் பறிக்கொடுத்த இளைஞன் தாய்நாடான தமிழ் நாட்டையே நிந்திக்கின்றான். தமிழர்கள் எல்லோரும் திருடர்களாம்." இதற்கு கரகோஷம். 2. 'தெருவில் ஒரு குழாயில் தண்ணீர் வரவில்லை என்றால் கார்பரேஷன் ஒரு தூங்குமூஞ்சி மடம். மேயர் ஒரு உதவாக்கரை. கலெக்டர் ஒரு மடையன்" என்று காண்பிக்கிறார்கள். இதற்கு ஒரு கரகோஷம்.' 3. "இன்னுமோரிடத்தில் சென்னை மாகாணத்தில் பஞ்சத்தினால் பாதிக்கப்பட்ட தாய்மார்கள் தங்களுடைய குழந்தைகளை வளர்க்க முடியாமல் தாங்களாகவே எடைக்குத் தகுந்தாற்போல் விற்று விடுகிறார்கள் என்று காட்டுகிறார்கள்." இதற்கு கரகோஷம். 4. "அப்பெண் மேலும் சொல்லுகிறாள் 'நான் விபச்சாரியாக மாறியிருந்தால் மந்திரிகளும் போலீஸ் அதிகாரிகளும் இப்போது என் மடிமீது இருப்பார்கள். ஆனால் நான் அதற்கு விரும்பவில்லை. தியேட்டரே அதிரும்படி கரகோஷம்." 5. 'இந்த எல்லாக் குழப்பங்களையும் தீர்த்து அண்ணா அவர்கள் சிருஷ்டிக்கப் போகிறார் என்று சொன்னதும் கரகோஷம் கொட்டகையே பிளந்துவிடும் போலிருந்தது.'

பார்வையாளர்களை ஆர்வம் கொள்ள வைத்த பராசக்தியின் பிற காட்சிகளும் வசனங்களும், மதவிமர்சனம் தொடர்பானவை. தமிழன் எழுதுகிறார்: "ஒரு குழந்தையுடன் அனாதையாகக் கதறியழும் ஒரு பெண் இரவில் கோயிலுக்கு அம்மன் சந்நிதியிலேயே அந்தக் கிழபூசாரி விபசாரம் செய்யத் துணிகின்றான். இதற்கு ஒரே கரகோஷம்.' பார்வையாளர்களின் இந்த நடவடிக்கை தமிழனை வருத்தமுறச் செய்கின்றது. மேலும் அவர் எழுதுகின்றார்.

> அந்தப் பெண் கதறியழும்போது ஒரு பையன் முதலில் கும்பகர்ணன் போல் காட்டப்பட்டவன் திடீரென விழித்து மணி அடித்து அவளை விடுவிக்கிறான். அப்போது யாரும் கை தட்டவில்லை. ஆனால், அந்தப் பெண்ணின் அண்ணன் பிறகு வந்து 'இந்த தேவி வெறும் கல்; ஒன்னுக்கும் உதவாத கல்; தெய்வம் ஒன்று உண்டென்றால் ஏன் அப்போது வந்து அந்தக் கிழ பூசாரியைக் கொல்லவில்லை; ஆகையால், தெய்வம் இல்லை; அது ஒரு மூடக் கொள்கை; எல்லாக் கோவில்களும் தேவடியா மடங்கள் என்று கத்துகின்றான். இதற்கு கரகோஷம். ஒருவருக்காவது அந்தப் பையன் மணியடித்துக் காப்பாற்றியது தெய்வச்செயல் என்று படவில்லை.

இவ்வாறாக, பராசக்தி திமுகவின் அரசியல் கொள்கைகளைப் பரப்புவதில் வெற்றி கண்டது. மேலும் அதன் காங்கிரஸ் எதிர்ப்பு மற்றும் மத எதிர்ப்பு நிலைப்பாடுகளும் பார்வையாளர்களால் உற்சாகமாக ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டது.

**விமர்சனங்கள்**

பராசக்தி திரைப்படம் வெளி வந்தவுடன், கடும் எதிர்ப்பையும், தடை செய்யப்பட வேண்டும் என்ற கோரிக்கையையும் எதிர்கொண்டது. அத்திரைப்படத்திற்கு எதிரான கண்டனக் கடிதங்கள் சென்னை காங்கிரஸ் அரசாங்கத்திடம் குவிந்தன. பிராமணர்களின் கட்டுப்பாட்டில் இருந்த பத்திரிகைகள் பராசக்தியை கடுமையாக விமர்சித்தன. பராசக்தி படத்தைத் திரையிட அனுமதித்த திரைப்படத் தணிக்கைக் குழுவும், தாக்குதலுக்கு இலக்கானது.

கடித முகப்பில் (Letter head) 'கொச்சி உயர்நீதிமன்ற முன்னாள் நீதிபதி, கொச்சி மாகாணத்தின் முன்னாள் அமைச்சர், கோயம்புத்தூர் இந்திய கத்தோலிக்கர் சங்கத்தின் தலைவர், சென்னை மற்றும் கொச்சி மாகாண உயர் நீதிமன்றங்களின் வழக்கறிஞர்' எனத் தன்னை அறிமுகம் செய்துகொண்ட பரம்பிலோனப்பன், பராசக்தி திரைப்படம் வெளியானதும், சென்னை மாகாண முதல்வர் ராஜகோபாலாச்சாரிக்கு 'முற்றிலும் ரகசியம்' என்று குறிப்பிட்ட கடிதமொன்றை அனுப்பினார்:

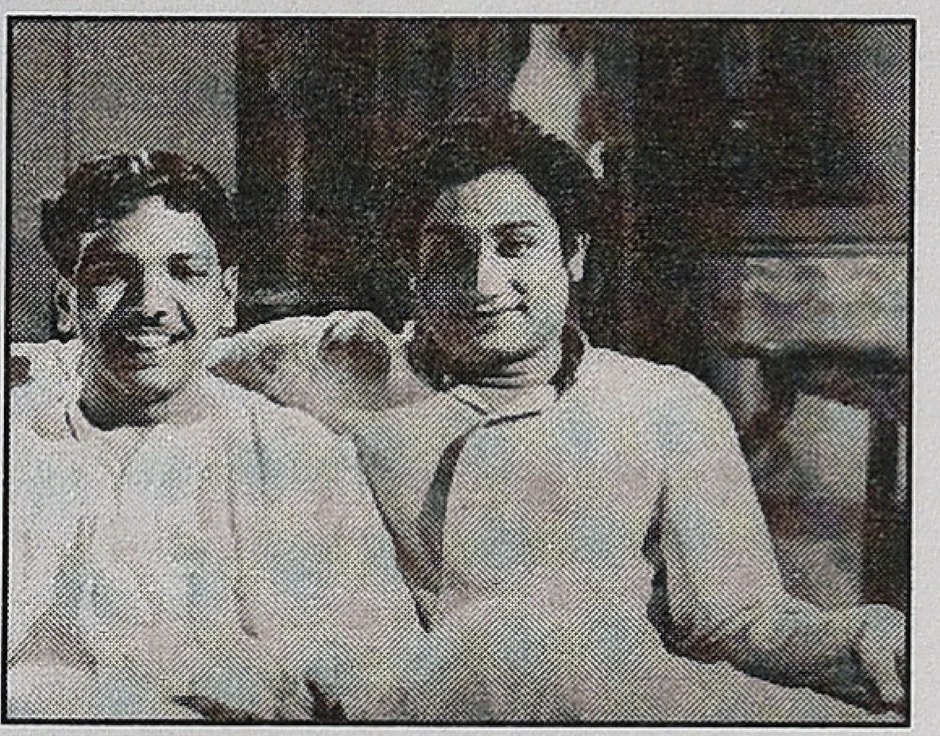
> "எனது தட்டச்சு எழுத்தருக்குக்கூட தகவல்கள் கசிந்து விடுவதைத் தவிர்ப்பதற்காக நான் என் கைப்படவே எழுதுகிறேன். கடந்த சில நாட்களாக கோயம்புத்தூர் டைமண்ட் திரையரங்கில் பராசக்தி திரைப்படம் திரையிடப்பட்டு வருகிறது. அந்தக் கட்டிடம் மில் கூலிகள் சூழ்ந்துள்ள ஒரு முக்கியமான பகுதியில் அமைந்துள்ளது. அரசாங்கம் அத்திரைப்படத்தைத் தடை செய்யவிருப்பதாக அறிகின்றேன். இன்னும் சிலர் என்னிடம் இது நல்ல திரைப்படம் என்று கூறினர். அதனால் நேற்று (29.10.1952) அப்படத்தைப் பார்க்கும் அபாக்கியத்திற்கு ஆளானேன்.
>
> எனக்கு இது, இந்து மதத்தை, அதன் பூஜைகளை, கோவில்களைக் கேலி செய்து, வறுமைத் துன்பத்தால் எத்தனை கொலைகள் செய்தாலும் குற்றமில்லை. குழந்தைகளுக்கு உணவு கொடுக்க முடியாத நிலையில் அவர்களைக் கொல்வது நியாயமானது. இன்றைய சமூகக் கட்டமைப்பு ஏழைகளுக்குக் கொடுமையானது, ஏழைகள் மற்றும் பிச்சைக்காரர்கள் படும் துன்பங்கள் பற்றி அரசாங்கம் அக்கறையற்றதாக

இருக்கின்றது என்பன போன்ற கம்யூனிஸ சிந்தாந்தத்தைப் பரப்பும் திரைப்படமாகத் தெரிகிறது. தன் தங்கையின் கற்புக்குப் பங்கம் ஏற்படும்வண்ணம் அண்ணன் செய்யும் அத்துமீறிய செயல்... மனதை சோர்வு கொள்ளச் செய்கின்றது. பொது மக்கள் பார்வைக்குத் திரையிடத் தகுதியற்றதும் அருவருப்புதன்மை கொண்டதும் ஆகும் இத்திரைப்படம். இத்திரைப்படம் மக்கள் மனதில் விதைத்து வரும் நச்சுத்தன்மை தொடர வேண்டுமா என்பது பற்றி, அரசாங்கம் திரைப்படத்தைப் பரிசீலித்து முடிவுக்கு வரவேண்டுமென எண்ணுகின்றேன்[9].

பராசக்தி படத்திற்கான தன் எதிர்ப்பு பொதுநலம் கருதியது, என்று லோனப்பன் ராஜகோபாலாச்சாரிக்கு உத்தரவாதம் அளிக்கின்றார். "இந்தக் கடிதம் எழுதுவதன் நோக்கம் பொதுநலன் கருதியே. ஏனென்றால் இப்படத்தின் தயாரிப்பாளர்களுடனோ, கோயம்புத்தூர் டைமண்ட் திரையரங்க உரிமையாளருடனோ எனக்கு எந்தத் தொடர்பும் இல்லை."

பரம்பி லோனப்பன் பராசக்தியில் கண்ட கம்யூனிஸ சித்தாந்தம் இன்று நமக்கு ஆச்சர்யமளிப்பதாக இருக்கலாம். ஆனால் நாற்பதுகளின் பிற்பகுதி மற்றும் ஐம்பதுகளின் தொடக்ககால தமிழக அரசியல் சூழல்களில் இது சாத்தியமே. 1948 முதல் 1951 வரையிலான காலக்கட்டத்தில் இந்திய கம்யூனிஸ்ட் கட்சி தடை செய்யப்பட்டிருந்தது. அக்கட்சித் தொண்டர்கள் சிறையில் வாடிக்கொண்டோ அல்லது தலைமறைவாகவோ செயல்பட வேண்டிய கட்டாயத்திற்கு உள்ளாகியிருந்தனர். தி.க.வும், தி.மு.க.வும் அவர்களுக்காக வாதாடினர். காங்கிரஸ் அரசை கம்யூனிஸ்ட்கள் மீதான தடையை நீக்கும்படியான கோரிக்கையை வலியுறுத்துவதில் கருணாநிதி முன்னணிப் பங்காற்றினார். கம்யூனிஸ்ட் கட்சியின் நன்கு அறியப்பட்ட தொழிற்சங்க வாதியான வி.பி. சிந்தன் இதனைக் கீழ்க்கண்டவாறு நினைவு கூறுகின்றார்: "கம்யூனிஸ்ட்கள் மீதான சிறைக் கொடுமைகள் பற்றி தமிழ்நாடு முழுவதும் கருணாநிதி பேசியதை குறிப்பிடாமல் இருக்க முடியாது. அவரது உணர்வுபூர்வமான பேச்சால் தூண்டப்பட்டு சில இளைஞர்கள் ஒரு காவல் நிலையத்தை தாக்கினர்...[10]" மேலும் 1950 முதல் சி.என். அண்ணாதுரை தி.மு.க. உண்மையிலேயே கம்யூனிச சித்தாந்தத்தை அரசியல் அடிப்படையாகக் கொண்ட கட்சி என திரும்ப திரும்ப கூறி வந்தார்[11].

லோனப்பன் போல் பலரும் பராசக்தியை எதிர்த்தனர்.



எஸ். சின்னச்சாமி என்பவர் உப்பு மற்றும் எண்ணெய் வியாபாரி. 1952 ஆம் வருடத்தில் டெலகிராபிக் அடையாள எண் வைத்துக்கொள்ளும் அளவிற்கான பெரிய வியாபாரம் அவருடையது. அரசுக்கு எழுதிய கடிதத்தில் அவர் கீழ்கண்டவாறு கூறுகிறார்: "சேலத்தில் இப்போது பராசக்தி என்னும் சினிமா படம் நடைபெறுகிறது, இது தமிழ்ப்படம். இதில் பெண்களின் மனப்பான்மை, பண்பாடு இவைகளை மிகக் கீழ்த்தரமாகச் சித்தரிக்கப்பட்டிருக்கிறது. மற்றும் ஆஸ்திகத்தை அறவே மறுத்து நாஸ்திகப் பிரச்சார ஆவேச அடைமொழிக் குவியல்கள் நிறைந்துள்ளன. இன்னும் கட்டுக்கோப்பான கம்யூனிஸ கோஷங்கள் அடங்கியுள்ளன. ஒரு குறிப்பிட்ட கட்சியின் விளம்பர சாதனமாக்கப்பட்டுள்ளது[12]." மேலும் அவர், பொதுமக்கள் பார்க்கும்படி இப்படத்திற்கு எப்படித் தணிக்கைக் குழு அனுமதி தந்தது என ஆச்சர்யப்படுகின்றார். இதேபோல் இன்னொரு வியாபாரி; 'காமதேனு உரம்' என்னும் கம்பெனியின் அதிபர் மற்றும் 'சென்னை மாகாண அரசாங்கத்தின் கெமிக்கல் உர டிஸ்டிரிபூட்டராகிய பி.எஸ். சுப்பராமன், ராஜகோபாலச்சாரிக்குக் கடிதமொன்றை அனுப்பினார். அக்கடிதத்தில் "இந்தத் திரைப்படத்தின் மூலமாக மதம், விக்ரக வழிபாடு, அரசாங்கம் மற்றும் சமூகத்தின் மீது நேரடியாக வைக்கப்படும் விஷம் போன்ற பரப்புரைகள் வெறும் பொழுதுபோக்கு என்று தவறாகப் புரிந்துகொள்ளப்பட முடியாதது என்பது உறுதி. தேச அபிமானம் கொண்ட பிரஜை என்ற முறையில், இன்னும் ஒரு நாள் கூடுதலாக இத்திரைப்படம் காட்சிப்படுத்த அனுமதித்தால் உங்கள் அரசாங்கம் அதன் அடிப்படைக் கடமையிலிருந்து தவறியதாகவே கருதுவேன் எனப்போகின்றது அக்கடிதம். புதிதாக உருவாகியிருக்கும் தி.மு.க.விற்குச் சிறு இடம்கூட அனுமதிக்க மறுக்கும் அவரது கறாரான தேசாபிமானம், அன்றைய பிரதமருடனான அவரது பரிட்சயத்தை வெளிகாட்டித் தொடர்கின்றது கடிதம், "ராஜாஜி அவர்களே! சமீபகாலமாக தமிழ்நாட்டில் சமூக மாற்றத்திற்கான இயக்கமாக வேஷமிட்டு அலையும் அந்தக் குறிப்பிட்ட இயக்கத்தின் உள்ளடக்கம் பற்றிய முழுமையான விபரங்கள் தங்களுக்குத் தரப்படவில்லை. நீங்கள் வேறொரு தலைமுறையைச் சேர்ந்தவர், இந்த 'இயக்கம்' இளம் தமிழர்களின் மனத்திலும், இதயத்திலும் ஊட்டியிருக்கும் ஆழமான வெறுப்பை நீங்கள் அறியமாட்டீர்கள். எனக்கு முழுமையாகத் தெரியும்... இந்த பராசக்தி திரைப்படம் அவ்வியக்கத்தின் தயாரிப்பாகும்[13]" என்று குறிப்பிட்டார் சித்தோடைச் சேர்ந்த துணி வியாபாரி, கே.ஆர். துரைசாமியும் இதேபோல் கவலையடைகின்றார். அவரது கவலை இப்படம் படிப்பறிவில்லாத பொதுஜனத்தின் மீது ஏற்படுத்தக்கூடிய பாதிப்பு பற்றி: "இப்படத்தைப் பார்க்கும், படிக்க முடியாத, செய்தித்தாள்களைப் புரிந்துகொள்ள முடியாத பாமர ஜனங்களின் மனதில் உத்தரவாதுமாக நாத்திகம் இடம்பிடித்து விடும்[14]."

பராசக்தி படத்திற்கு எதிரான

பெரும்பான்மையான கடிதங்கள் இந்திய தேசியக் காங்கிரஸின் தொண்டர்கள் மற்றும் அனுதாபிகளிடமிருந்தே வந்தன. 'சூளை சேவா சங்கம்' என்ற காங்கிரஸ் பின்னணி கொண்ட அமைப்பின் உபதலைவர் பி.இ. முருகேசன், 'பாரத தேவி' என்ற தேசிய தமிழ் நாளிதழ் ஒன்றின் ஆசிரியருக்கு, பராசக்தி பற்றிய ஒரு கண்டனக் கடிதத்தை எழுதினார். 'பாரததேவீயின் நிர்வாக இயக்குநர் எம். பக்தவச்சலம்; 1965 ஆம் ஆண்டின் இந்தி எதிர்ப்பு போராட்டத்தை இந்திய பாதுகாப்புச் சட்டவிதிகளைக் கொண்டு கொடூரமாக ஒடுக்கியவர் என்பதற்காக நினைவு கூறப்படும், பின்னாளைய தமிழக முதல்வர் பக்தவச்சலம். 'பாரததேவி' அக்கடிதத்தை 'ரகசியம்' என்று குறிப்பிட்டு சென்னை அரசாங்கத்திற்கு அனுப்பி வைத்தது[15]. தேசியவாதிகளின் அடையாள கோஷங்களான 'வந்தே மாதரம்' 'ஜெய் ஹிந்த்' என்பவற்றுடன் தொடங்கும் இக்கடிதம், ராஜகோபாலாச்சாரி அரசின் பெருமைகளைப் பத்தி பத்தியாகப் புகழ்ந்துவிட்டு, அவரது ஆட்சி தெய்வகடாட்சம் பெற்றது என்கின்றது. 'திராவிடநாடு பிரச்சினையை வலுப்படுத்துவதற்காகவும், காங்கிரஸ் அரசுக்கும், அன்னை பராசக்திக்கும் எதிரான கருத்துக்களைக் கூறுவதற்காகவும், பராசக்தி படத்தைத் தாக்குகின்றது. 'பராசக்தி' என்ற திரைப்படத்தைப் புரட்சி செய்கிற ஜனங்கள் பார்ப்பார்களானால் புரட்சி செய்கிற நிலைக்கு வந்துவிடுவார்களென எச்சரிக்கின்றேன். இந்தப் பராசக்தி படத்தை நாட்டிலே நடமாடவிட்டுக்கொண்டே போனால் புரட்சிகர இரத்த ஆறு போகும்படியான நிலைக்கு வந்துவிடும் என நினைக்கிறேன்," என்கின்றது கடிதம். இத்திரைப்படத்தை உருவாக்கிய பகுத்தறிவுவாதிகள் உயிர் வாழவே தகுதியற்றவர்கள் என்னும் அவர், மேலும் எழுதுகின்றார்: "இந்தச் சூழ்ச்சியான பராசக்தி கதை எழுதிய பகுத்தறிவாளர்களை நம் இந்திய நாட்டிலே பலிபீடமொன்றை உண்டாக்கி அந்தப் பலிபீடத்திலே இந்தப் பகுத்தறிவாளர்களைப் பலியாக்கிவிட வேண்டியதுதான்." ராஜகோபாலாச்சாரிக்குத் திரைப்படத்தைத் தடைசெய்ய ஒரு மாதகால அவகாசம் கொடுக்கும் அவர், தவறினால் ராஜகோபாலச்சாரியின் இல்லத்தின் முன் காந்திய வழியில் உண்ணாவிரதம் இருக்கப்போவதாகவும் எச்சரிக்கின்றார்[16].

அச்சகம் மற்றும் திரையரங்க உரிமையாளரும், சென்னை மாநகராட்சியின் கவுன்சிலருமான ஜி. உமாபதி, சென்னை ஏழுகிணறு பகுதியில் கையெழுத்து இயக்கம் நடத்தி, புராணங்களையும் இதிகாசங்களையும் கிண்டல் செய்யும் பராசக்தி, சென்னை மாகாண அரசாங்கத்தின் மீதும் தரக்குறைவான விமர்சனத்தை வைக்கின்றது, என ஒரு மனுவை அனுப்பினார். அறுபத்திரண்டு பேர் ஆங்கிலத்தில் கையொப்பமிட்டிருந்த அந்த மனுவில் ஐந்துபேர் மட்டுமே தமிழில் கையொப்பமிட்டிருந்தனர். காந்திஜி தேசிய வாலிபர் சங்கம், ராஜாஜி கலைக்கழகம், வ.உ.சி. முன்னேற்றக் கழகம், நேதாஜி வாலிபர் சங்கம் மற்றும் நாமக்கல் கவிஞர் மன்றம் ஆகியவற்றின் பிரதிநிதிகள் அதில் கையொப்பமிட்டிருந்தனர்[17]. மதுரை சிட்டி சினிமா திரையரங்கம், 1953 ஆம் ஆண்டு பிப்ரவரி பதினான்காம் தேதி முதல் பராசக்தியை திரையிடக்கூடாது என மத்திய அரசு நேஷனல் பிக்சர்ஸுக்கு உத்தரவிட்டிருப்பதாகக் கூறும் துண்டறிக்கை ஒன்றை மதுரை தேசிய சேவா சங்கத்தின் செயலாளர்கள் வெளியிட்டிருப்பதை அரசுக்குத் தெரிவித்தனர். பிப்ரவரி பதினான்காம் தேதிக்குள் படத்தைப் பார்த்துவிடுமாறு அவர்கள் பார்வையாளர்களை வேண்டிய துண்டறிக்கையையும் இணைத்திருந்தனர்[18].

கூடுதலாக, தெளிவான அரசியல் அடையாளங்கள் புலப்படாத பலதரப்பட்டவர்களிடமிருந்து பராசக்தி பற்றிய மனுக்கள் வந்திருந்தன. இராஜபாளையம் நகரிலிருந்து, பெரும்பாலும் தமிழில், அதிலும் கோணல்மானலாக 325 பேர் கையொப்பமிட்ட மனு ஒன்றை பராசக்தியால் உருவாகக்கூடிய அச்சுறுத்தலான அரசியல் சூழலை விவரித்தது: "பராசக்தி ஒரு விபரீதமான படம், அது தேச நலனுக்குக் கேடு விளைவிக்கக்கூடியது. சென்னை மாகாணத்தின் நடப்பு நிலவரத்தைக் கணக்கிலெடுத்துக்கொண்டால் இந்த சினிமா புரட்சியை ஏற்படுத்தக்கூடியது. ஒவ்வொரு காட்சியும், வசனமும் அரசாங்கத்தையும், கடவுளையும் பிராமணர்களையும், உங்களையும் பற்றிய தாக்குதலும், நிந்தனையும் திணிக்கப்பட்டுள்ளன[19]. "மனுதாரர்கள் படத்தை ஒருவாரம் அல்லது பத்து நாட்களுக்குள் தடைசெய்துவிட வேண்டுமெனும் கோரிக்கையையும் வைத்தனர். பலவேளைகளில், மனுதாரர்களின் மதம் சார்ந்த சகிப்புத்தன்மையின்மையை இம்மனுக்கள் வெளிக்கொண்டு வந்தன. எடுத்துக்காட்டாக, சென்னை மண்ணடியிலிருந்து லட்சுமணசாமி என்பவர் கீழ்கண்டவாறு எழுதினார்: "ஹிந்து மதத்தை அழிக்கும்படிக்கு பல இடங்களில் காண்பிக்கப்படுகிறது சினிமா... கோவிலினுள் ஒரு பெண்ணைக் கற்பழிப்பவன் ஒரு முஸ்லிம். ஒரு முஸ்லிம் சினிமாவில் ஒரு இந்துவுக்கு ஒரு நல்ல கதாபாத்திரம் தருவார்களா. அப்படியே ஒரு பாத்திரத்தில் இந்த ஒருவர் நடித்தாலும் அதைக் காட்சிப்படுத்த முடியுமா... தயவு செய்து உடனே போய் சினிமாவைப் பார்த்து தர்மத்தைக் காக்க நடவடிக்கை எடுக்கவும்[20]." ஆனால் உண்மை வேறு. சர்ச்சைக்குரிய பூசாரி கதாபாத்திரத்தில் நடித்தது ஒரு முஸ்லிம் அல்ல, அவர் கே.பி. காமாட்சி ஆகும்.

பராசக்தி படத்திற்கான எதிர்ப்பு

> தினமணிக்கதிரும் தணிக்கைக்குழு பற்றி, தன் பதற்றத்தைப் பதிவு செய்தது. 'படத்தைத் தணிக்கை செய்ய சென்ஸார்கள் படத்தில் என்னத்தைப் பார்த்தார்கள் ? எந்தப் பெண்மணி எத்தனை முழப் புடவை அல்லது எத்தனை அங்குல ஜாக்கெட் தரித்திருக்கிறார்களென்பதை மட்டுந்தானா திரும்பத் திரும்பப் பார்த்தார்கள் ?

தேசியப் பத்திரிகைகள் மூலம் வலுபெற்றது. நடுத்தர வாசகர்களின் ஆதரவு பெற்ற பிரபலமான 'தினமணிக்கதிர்' வார இதழ், திரைப்படத்தைத் தாக்குவதில் முன்னணி பங்கு வகித்தது. வழக்கத்திற்கு மாறாக, நெருக்கமாக அச்சிடப்பட்ட, மூன்றுபக்க விமர்சனத்தை தினமணிக்கதிர் வெளியிட்டது. 'காந்தர்வ மண்டலம்' எனத் தலைப்பிடப்பட்டிருந்த இவ்விமர்சனம், 'பராசக்தி' அந்தப் பெயர் கொண்ட திரைப்படத்தில் நிந்திக்கப்படுகிறாள்" என்னும் வாசகங்கள் அடங்கிய சிறிய பெட்டிச்செய்தியுடன் தொடங்குகின்றது. "படத்தின் முக்கிய லட்சியம் தெய்வநிந்தை செய்வதாகும். அத்துடன் சர்க்காரும் சமூகமும் மறைமுகமாகவும் நேர்முகமாகவும் தாக்கப்படுகின்றன" என்கின்றது விமர்சனம். மேலும், "அவன் பைத்தியக்காரனாக நடித்து வழியில் போகிறவர்களை அடித்துப் பிடித்து மிரட்டி அவர்களிடமிருப்பதைப் பிடுங்கித் தின்றுவிட்டு, திரும்பத் திரும்பப் பொருளாதாரப் பிரசங்கம், பகுத்தறிவுப் பிரசங்கம், தெய்வ நிந்தனைப் பிரசங்கம் எல்லாம் செய்யக் கிளம்பிவிடுகிறான். அந்தக் கதாநாயகன் இப்படிச் செய்வதைப் பார்க்கும்போது, கதையில் மேற்படிக் கொள்கைகளைப் புகுத்தவும், பரப்பவும் முயற்சி செய்கிறவர்களின் வாழ்க்கையையே அவன் சித்தரித்துக் காட்டுகிறானோ என்று தோன்றுகிறது" என்கின்றது விமர்சனம்.

தினமணிக்கதிரின் விமர்சனம் மறைமுகமாக மத உணர்வுகளைத் தூண்டவும் முயற்சித்தது. அது வாசகர்களுக்கு இரண்டு காட்சியமைப்பு சாத்தியங்களை முன்வைத்தது: 1. திரைப்படத்தில் குணசேகரன், மாணிக்கம் பிள்ளை. கல்யாணி மற்றும் விமலா ஆகியோருக்குப் பதிலாக ஜோசப், அருளானந்தம், மேரி மற்றும் லில்லி எனும் கிருஸ்தவ பாத்திரங்கள். ஒரு கிறித்தவப் பாதிரி தேவாலயத்தில் லில்லியைக் கற்பழிக்கிறார். 2. அப்துல் காதர், சையத் உசைன் மற்றும் பாத்திமா பீவி ஆகியோர் பாத்திரங்கள். ஒரு முஸ்லிம் மதபோதகர் பாத்திமா பீவியை மசூதியில் கற்பழிக்க முயற்சிக்கிறார். இந்தக் கற்பனையான காட்சியமைப்பை விவரித்துவிட்டு விமர்சகர் கேட்கிறார், "படம் பிடித்தவர்களைக் கேட்கிறேன்; படம் பிடிக்க ஸ்டுடியோ கொடுத்தவர்களைக் கேட்கிறேன்: மேற்கூறிய இரண்டு சம்பவங்கள் ஒரு படத்தில் புகுத்துவதைப் பற்றி அவர்கள் கனவு காணவும் அவர்களுக்குத் தைரியமுண்டா என்று கேட்கிறேன்: புகுத்தியிருந்தால் கலவரங்கள் ஆரம்பித்து இரத்தம் சிந்தியிருக்கும்[21]."

அதேபோல் துமிலன் எனும் தமிழ் எழுத்தாளர் தினமணிக்கதிரில் கருணாநிதியின் எழுத்து மற்றும் மேடைப்பேச்சின் அடையாளமான அடுக்குமொழியை 'கடாமுடா' தமிழ் என்று விமர்சனம் செய்திருந்தார்[22]. தினமணிக்கதிரின் தாக்குதலைத் தனது சுயசரிதையில் நினைவுகூறும் கருணாநிதி கீழ்கண்டவாறு எழுதுகின்றார்.

> நான் எழுதிய 'பராசக்தி' படம் தமிழ்நாட்டில் பெரும் புரட்சியை எற்படுத்தி நூறு நாட்களுக்கு மேல் ஓடிக்கொண்டிருந்த போது 'தினமணி கதிர்' இதழில் 'பராசக்தி' படத்தின் கருத்துக்களையும், வசனங்களையும் கடுமையாகத் தாக்கி மிக நீண்டதொரு விமர்சனம் எழுதப்பட்டிருந்தது. பத்து பக்கத்திற்குக் குறையாமல் எழுதப்பட்ட அந்த விமர்சனத்தில் வரிக்கு வரி நான் தாக்கப்பட்டிருந்தேன்.
>
> என்னையும் 'பராசக்தி' படத்தையும் கண்டித்து, காங்கிரஸ் கட்சி கண்டனக் கூட்டங்கள் பலவற்றை நடத்தியது. கண்டன விமர்சனம் வந்திருந்த 'தினமணி கதிரின்' அட்டையில் பராசக்தியைக் கிண்டல் செய்வது போல் ஒரு கேலிச் சித்திரமும் வரையப்பட்டிருந்தது. ஆடை குலைந்த நிலையில் ஒரு பெண்ணின் ஓவியம் வரைந்த விளம்பரம்! அந்த விளம்பரத்தின் தலைப்பு 'பரப்பிரம்மம்' என்பதாகும். அதன் கீழே 'கதைவசவு தயாநிதி' என்றும் எழுதப் பட்டிருந்தது. இதுதான் அந்தப்பத்திரிக்கையின் அட்டைப்படக் கேலிச் சித்திரமாகும் (இதே நிர்வாகத்தின் கீழ் இயங்கி வந்த 'தினமணி கதிர்'தான். ஆனால் ஆசிரியர் குழு முழுவதும் வேறு!)
>
> அதைப்பார்த்து நான் ஆத்திரப்படவில்லை. என்னைக் கிண்டல் செய்து அவர்கள் போட்டிருந்த அதே 'பரப்பிரம்மம்' என்ற தலைப்பை வைத்து ஒரு நாடகம் எழுதினேன். முழுக்க முழுக்கக் கட்சிப் பிரச்சாரம் நிறைந்த இந்த நாடகத்தைப் பல ஊர்களில் நடித்துக் காட்டினோம்.[23]:

'பரப்பிரம்மம்' என்பது பிராமணர்களின் வீட்டில் அநாவசியமாக குழம்பும் ஒரு நபரைக் கண்டிக்கப் பயன்படுத்தப்படும் வார்த்தை. 'வசவு தயாநிதி' என்பது கருணாநிதி என்ற பெயரின் ஒரு மாற்று.

பெரும்பாலான கடிதங்கள் திரைப்படத்தின் மத எதிர்ப்பு மற்றும் காங்கிரஸ் எதிர்ப்பைத் தாக்கி வந்தன என்றாலும், ஒரு சில கடிதங்கள் பெண்கள் அத்திரைப்படத்தில் சித்தரிக்கப்பட்டிருந்த விதம் பற்றி விவாதங்களை எழுப்பின. இந்த விமர்சனங்கள் பாரம்பரிய கலாச்சாரத்துக்கு எதிராக பராசக்தி பெண்களை சித்தரித்திருந்ததாகக் கூறின. எடுத்துக்காட்டாக, தினமணிக்கதிரின் விமர்சனம், "ஒரு ஸ்திரி தன் கணவன் யாரையோ பலாத்காரம் செய்ய முயன்றதைப் பார்த்தபோது அவள் தானும் ஒரு ஆண்பிள்ளையைப் பலாத்காரம் செய்யப் போவதாகக் கூறி அதற்காக வெளியே செல்லப் போகிறாள்" எனக் குறிப்பிட்டது. அதேபோல் அவ்விமர்சனம் சுயமரியாதைத் திருமணத்தை விமர்சித்து அதைக் காட்டுமிராண்டித்தனத்தோடு ஒப்பிடுகின்றது. குணசேகரனும், விமலாவும் தாலியைத் தவிர்த்து மாலை மாற்றித் திருமணம் செய்துகொள்ள எடுக்கும் முடிவைக் குறிப்பிடும் விமர்சனம், "அந்தப் பூ மாலைகள் மாற்றிக்கொள்ளும் சிரமம்தான் எதற்கு? பழைய காலத்தில் குகைகளிலும் காடுகளிலும் வசித்து வந்தவர்கள் மாலையா மாற்றிக்கொண்டிருந்தார்கள்?[24]"

என்கிறது. ராஜகோபாலாச்சாரிக்கு கடிதம் எழுதிய தமிழனும் பெண் கதாபாத்திரங்கள் பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றார்: "முதல் பாட்டில் திராவிட நாட்டுப் பெண்கள் அழகிலும், கற்பிலும் குணத்திலும் உலகப் பெண்மணிகளைவிடச் சிறந்தவர் என்று பாடுகிறார்கள். ஆனால் கதாநாயகி கல்யாணமானவுடன் தன் புருஷனுடன் நந்தவனத்தில் தாஸிகளைவிடக் கேவலமான முறையில் ஓடி ஆடி நடனமாடுகிறாள்." அவர் சுயமரியாதைத் திருமணங்களையும் விட்டுவைக்கவில்லை. "கடைசியில் கல்யாணத்தில் தாலி கட்டுவது பழைய மூடநம்பிக்கை, மோதிரம் மாற்றல்தான் சிறந்தது' என்கிறார்கள். இதுவா திராவிடப் பண்பு? மேனாட்டுக் காப்பியன்றோ![25]" சுருக்கமாகச் சொல்வதானால், பராசக்தி பெண்கள் பற்றிய பாரம்பரியமான விழுமியங்களைப் பெருமளவில் ஏற்றுக்கொண்டிருந்தபோதிலும், அவை விமர்சகர்களுக்குப் போதுமானதாக இல்லை.

பராசக்தி படத்தின் அநேகமான விமர்சனங்கள் சினிமா தணிக்கைக்குழு உறுப்பினர்களைக் கண்டனம் செய்தன. இராஜபாளையம் நகர மக்களிடமிருந்து வந்த மனு இதுபற்றிக் கூறும்போது, "படத்தைப் பார்ப்பதற்கான நேரத்தில் சென்சார் போர்டு உறுப்பினர்கள் தூங்கிவிட்டார்களா அல்லது தேசத்துக்குக் குந்தகம் விளைவிக்கக்கூடியதான இப்படத்தைத் திரையிட அனுமதிப்பதற்கு லஞ்சம் வாங்கினார்களா... படத்தை ஒருமுறை பாருங்கள். உங்களது சென்சார்போர்டு உறுப்பினர்கள் திராவிடர் கழகத் தோழர்களா, இல்லையா என்று தெரியும்" என்றது.

தினமணிக் கதிரும் தணிக்கைக்குழு பற்றி, தன் பதற்றத்தைப் பதிவு செய்தது. 'படத்தைத் தணிக்கை செய்ய சென்ஸார்கள் படத்தில் என்னத்தைப் பார்த்தார்கள்? எந்தப் பெண்மணி எத்தனை முழப் புடவை அல்லது எத்தனை அங்குல ஜாக்கெட் தரித்திருக்கிறார்களென்பதை மட்டுந்தானா திரும்பத் திரும்பப் பார்த்தார்கள்? வேறு ஒன்றும் அவர்கள் கண்ணில் படவில்லையா? காதில் விழவில்லையா? இந்தப் படத்திற்காக குருடு, செவிடு பள்ளிக்கூடத்திலிருந்தவர்களையா பொறுக்கியெடுத்து சென்ஸார்களாகப் போட்டார்கள்" என்று அது விமர்சித்தது[26].

பராசக்தி திரைப்படம் எப்படிப் புத்திசாலித்தனமாக தந்திர உபாயங்களையும், குறுக்கு வழிகளையும் பயன்படுத்தித் தணிக்கைக் குழுவிற்குத் தப்பியது என்று விமர்சகர்கள் சுட்டிக்காட்டினர். திட்டமிட்டு, கடவுள்களையும், அரசாங்கத்தையும் அவமரியாதை செய்ய பைத்தியக்காரன் பாத்திரத்தைத் திரைப்படத்தில் தேர்வு செய்து, தணிக்கையிலிருந்து தப்பினர், என்கின்றார் ஒரு விமர்சகர்[27]. இன்னொரு மனுதாரரான, ஏற்கெனவே நமக்கு நன்கு அறிமுகமாகிவிட்ட தமிழன், இரண்டாம் உலகப்போரை பின்னணியாகக் கொண்ட கதைத்தேர்வை சூழ்ச்சியாகப் பார்க்கிறார்,

முதலில் இந்தக் கதையில் நடப்பதெல்லாம் 1942ஆம் வருஷத்தில் நடந்தவை' என்று காட்டப்பெற்றது. ஆனால் பின்னாள் வந்த சம்பாஷணைகளும், காட்சி அமைப்புகளும் ஆதி முதல் அந்தம்வரை தற்காலத்தை ஒட்டியதாகவே இருந்தது. பல இடங்களில் சர்க்காரை வசைமாரி பொழிகிறார்கள். இதை யாராவது கேட்டால் 'எல்லாம் 1942 ஆம் வருஷத்திய பிரிட்டிஷ் சர்க்காரைத்தானே சொல்லுகிறோம். இக்காலத்து சர்க்காரை யார் திட்டுகிறார்கள் என்று தப்பித்துக்கொள்ளலாமே என்றுதான் பரம முட்டாளான எனக்குக்கூட இது தெரிகிறது. ஏன் புத்திசாலிகளான சென்ஸார் போர்டிலுள்ளவர்களின் மூளைகளுக்கு இது எட்டவில்லை?[28]

திரைப்படத் தணிக்கைக்குழுவின் அரசியல் சார்புகள் பற்றிய இத்தகைய அனுமானங்கள் முற்றிலும் அடிப்படையற்றவை அன்று; 'சண்டே அப்சர்வர்' பத்திரிகையின் ஆசிரியரும் திராவிட அரசியல் ஆதரவாளருமான பி.பாலசுப்ரமணியன் தணிக்கைக் குழுவில் இருந்ததால்தான், பராசக்தி திரைப்படம் தணிக்கையிலிருந்து தப்ப முடிந்தது என்று தகவல்கள் கூறுகின்றன.[29]

### அரசு

பராசக்தி திரைப்படம் வெளியாகி பத்து நாள்களுக்குள், சென்னை மாகாண அரசின் உள்துறை இத்திரைப்படத்தைச் சிக்கலுக்கு உள்ளாக்கும் வழிமுறையைத் தேடத் தொடங்கியது. இதனைக் கட்டுப்பாட்டுடன் தொடர்ந்த மனிதர் உள்துறைச் செயலாளராகிய ஐசிஎஸ். அதிகாரி ஓ. புல்லாரெட்டியார் ஆவார். அக்டோபர் 27 ஆம் தேதியன்று, சென்னை காவல்துறை ஆணையர் ஜெ. தேவசகாயம் அவர்களிடம், ஒரு உளவுத்துறை அதிகாரியைத் திரைப்படத்தைப் பார்க்கும்படி செய்து, அதன் உள்ளடக்கத்தையும், அதில் ஏதேனும் ஆட்சேபகரமானதாக உள்ளதா என்று அறிந்து ஒரு அறிக்கை சமர்ப்பிக்கச் செய்யுமாறு கேட்டுக்கொண்டார்[30].

பராசக்தி திரைப்படத்தைப் பார்த்த சென்னை காவல்துறை உளவுப்பிரிவைச் சேர்ந்த அதிகாரியின் விரிவான அறிக்கை அப்படத்திற்கு ஆதரவாக இருந்தது. அவரது அரசியல் நிலைப்பாடு தி.மு.க. சார்பானதாக இருந்திருந்தால்கூட ஆச்சர்யப்படுவதற்கு இல்லை. திரைப்படம் குறித்த தன்னுடைய அபிமானம் மறைக்கப்படாத அவரது அறிக்கையில், "திரைப்படத்திற்கான வசனங்கள், திராவிட முன்னேற்றக் கழகத்தின் பிரபல தலைவர்களில் ஒருவரான மு. கருணாநிதி அவர்களால், வலிமையாக எழுதப்பட்டுள்ளது. இப்படம் கையில் குழந்தையுடன் இருக்கும் ஒரு இளம்விதவை சந்திக்கும் துன்பங்களையும், கஷ்டங்களையும் தத்ரூபமாக விவரிக்கிறது. இந்தச் சமூகம் அவளை எவ்வாறு கொடுமைக்கு உள்ளாக்குகின்றது என்று காட்டுகின்றது" என்கின்றார். "கதையின் உள்ளடக்கம் அதனளவில் ஆட்சேபகரமானதாக இல்லை. ஆர்வத்தைத் தூண்டக்கூடிய கதைக்களம். மனிதர் வாழ்க்கையில் ஏற்றத்தாழ்வுகள் இருக்கும். பெண்மையின் சிறந்த அணிகலன் கற்பே, என்ற வலுவான ஒழுக்க நியதியையும் (இப்படம்) கொண்டிருக்கின்றது" என்று

உறுதியாகச் சொல்கிறார் உளவுத்துறை அதிகாரி.

ஆனாலும், சர்ச்சைக்கு உரியதாகிவிட்ட ஒரு திரைப்படம் பற்றி, ஒரு உளவுத்துறை அதிகாரியால் முற்றிலுமாகப் புகழ்ந்துவிட முடியாது. அவரது அறிக்கையை ஏற்புடையதாக்க, புகழ்ச்சியோடு, ஆட்சேபகரமானவற்றையும் சமன் செய்ய வேண்டியிருந்தது. அதனால்தான் அறிக்கையின் முடிவில் இரண்டு பத்திகளில் பராசக்தியில் ஆட்சேபகரமானவையாகச் சிலவற்றைக் குறிப்பிட்டார்:

> “கதைக்கான கருணாநிதி அவர்களின் வசனங்கள் முற்றிலும் நுட்பமான அங்கதம் நிறைந்தது. அரசாங்கம் பற்றிய மறைமுக விமர்சனங்களும், வட இந்தியர்களால் தமிழர்கள்மீது நிகழ்த்தப்படும் சுரண்டல்கள், மக்களை மதத்தின் பெயரால், கடவுளின் பெயரால் ஏமாற்றுபவர்களின் கீழ்மை பற்றியும் கடுமையான வசனங்கள் நிறைந்துள்ளன. நாட்டின் வறுமையும் பஞ்சமும் அரசாங்கத்தின் அலட்சியப் போக்காலும் சரியான நடவடிக்கைகளை எடுக்காததாலும்தான் என்கிறது. பராசக்தி கோவில் வளாகத்தில் ஆதரவற்ற பெண்ணைப் பூசாரி ஆசைக்கிணங்க வைக்க முயல்வதான காட்சி, விநோதமானதாகவும் படத்திற்குச் சம்பந்தமில்லாததாகவும் தெரிகின்றது. ஆயிரத்தில் ஒரு பூசாரி செய்யும் அயோக்கியத்தனத்தை முக்கியத்துவப்படுத்திப் பெரிதாக்குவது, வழிபாட்டுத் தலங்கள், கோவில்கள், பொறுப்பிலுள்ள பூசாரி ஆகியோர் மீதான பொதுவான அனுமானமாக மாறிவிடும் என்பது ஒரு பகுதி மக்களின் எண்ணம். அந்தக் காட்சி மிக முக்கியமானதாகத் தோன்றுகின்றது. அந்தக் காட்சியின் மூலம் அதுபோன்ற முடிவுகளுக்கு வரமுடியுமென்று தோன்றவில்லை. சாதாரண பார்வையாளனால் எளிதாகப் புரிந்து கொள்ளமுடியாத திராவிடர் கழகக் கொள்கைகளும் சிந்தனைகளும் திரைப்படத்தின் மறைபொருளாகப் பொதிந்து வைக்கப்பட்டுள்ளன. சட்டத்தைக் கையிலெடுக்கும் குணசேகரன் பூசாரியை வெட்டுவதும், குணப்படுத்த முடியாத விலங்குகளைக் ‘கருணைக்கொலை’ செய்வதும் தவறில்லை என்று காந்தி சொல்லியிருக்கின்றார் என்று அவன் கூறும் வாதம் தவிர பிறிதொன்றும் காந்தியத்திற்கு எதிரான பரப்புரையாகத் தெரியவில்லை.
>
> வட இந்தியர்கள் மீதான இலைமறைகாயான பிற விமர்சனங்கள் 1. ஊனமுற்ற தமிழர்களுக்கு அனுமதி மறுத்து, நல்ல உடல் ஆரோக்கியத்துடன் இருக்கும் டெல்லி அகதியை, வடஇந்திய முகாம் அதிகாரி அனுமதிப்பதாகக் காட்டும் காட்சி. 2. நல்ல நிலையில் இருக்கும் பேண்ட்டுக்கு எட்டணா மட்டுமே கொடுக்கும் சென்னையில் பழைய துணிக்கடை வைத்திருக்கும் வடஇந்திய வியாபாரி. 3. தான் கொடுத்த பலசரக்குக்காகப் பணம் கேட்டுக் கடுமையான வார்த்தைகளால் கல்யாணியை வசைபாடும் வடஇந்தியன்.

கவனமான வார்த்தைத் தேர்வுகளால் விவரிக்கப்பட்டிருந்த ‘ஆட்சேபகரமான’ அம்சங்கள் பற்றிய உளவுத்துறை அதிகாரியின் வாதம் சந்தேகத்திற்கிடமின்றி பராசக்தி திரைப்படத்திற்கு ஆதரவான நிலைப்பாட்டையே கொண்டிருந்தது. திரைப்பட எதிர்ப்பாளர்களுக்குப் புரட்சியாக, கற்பழிப்பாக, திராவிடர் கழகப் பரப்புரையாகத் தெரிந்தவை. இந்தக் காவல்துறை அதிகாரிக்கு நுட்பமான அங்கதம், ஆசைக்கு இணங்கவைத்தல், திராவிடர் கழகக் கொள்கைகளும் நம்பிக்கைகளுமாகத் தெரிகின்றன. மேலும் அவர், பராசக்தி எதிர்ப்பாளர்களின் பராசக்தி கோயிலில் நிகழும் கற்பழிப்பு முயற்சி பற்றிய வாசிப்பை மறுக்கின்றார். அக்காட்சி படத்திற்கு அவசியமானது. ஆபத்தற்றது என்கின்றார். இதற்கு மேல், சாதாரண சினிமா பார்வையாளனால் எளிதாகப் புரிந்துகொள்ள முடியாத வகையில் அரசியல் கருத்துரைகள் இலைமறைகாயாகவே வைக்கப்பட்டுள்ளன என்று கூறி, திரைப்படத்துக்கு வக்காலத்து வாங்குகின்றார். உண்மையில் ‘சாதாரண சினிமா பார்வையாளன்’ திரைப்படத்தின் அரசியல் கருத்துரைகளைப் புரிந்துகொண்டான் என்பது வேறு விஷயம்.

இவ்வாறாக உளவுத்துறை அதிகாரியின் அறிக்கை உள்துறைக்கு பராசக்திக்கு எதிராக நடவடிக்கை எடுப்பதற்குத் தேவையான

> **இத்திரைப்படம் பற்றி பலர் குற்றஞ்சாட்டக் கேட்டிருக்கின்றேன். எனவே ஒரு முடிவுக்கு வருவதற்கு முன்பு, சில பொறுப்புள்ள மனிதர்களை அப்படத்தைப் பார்க்கச் செய்யலாம்.**

முகாந்திரங்களை வழங்க மறுத்தது. திரைப்படத்தின் மீது நடவடிக்கை எடுப்பதற்கு மாற்று மார்க்கங்களைத் தேட வேண்டியவரானார் புல்லாரெட்டி. 1952 ஆம் ஆண்டு நவம்பர் 10 ஆம் தேதி அவர் மிகுந்த நம்பிக்கையோடு ஒரு யோசனையை முன்வைத்தார்: “நானே இத்திரைப்படம் பற்றி பலர் குற்றஞ்சாட்டக் கேட்டிருக்கின்றேன். எனவே ஒரு முடிவுக்கு வருவதற்கு முன்பு, சில பொறுப்புள்ள மனிதர்களை அப்படத்தைப் பார்க்கச் செய்யலாம். மந்திரி (விவசாயம்) என்னிடம் இதைப் பற்றிக் குறிப்பிட்டார். திரையரங்க உரிமையாளர்களுடன் பேசி, காவல்துறை ஆணையரை ஒரு தனிக்காட்சிக்கு ஏற்பாடு செய்ய சொல்லலாம். அதனைச் சில மந்திரிகள், செய்தி மற்றும் கள விளம்பரத்துறை அதிகாரிகள், இன்ஸ்பெக்டர் ஜெனரல் ஆப் போலீஸ், தேர்வு செய்யப்பட்ட பத்திரிகை ஆசிரியர்கள் உள்ளிட்ட பலரைப் பார்க்கச் செய்து, அவர்களின்

பொதுத்தீர்ப்பை ஏற்கலாம்". ஆனால், ராஜகோபாலாச்சாரியோ வேறு நிலைப்பாட்டை எடுத்துப் பொறுப்புள்ள மனிதர்கள் பார்த்து விமர்சிக்கும் திட்டத்தைத் தவிர்த்தார். இலக்கியம், சினிமா, ஜனநாயகம் மற்றும் மக்கள் பற்றிய தன் எண்ணங்களை உள்ளடக்கிய அவரின் நீண்ட குறிப்பு கீழ்கண்டவாறு விரிகின்றது:

"மக்களின் நம்பிக்கைகளை அழிக்க முயலும் இந்தக் கீழ்த்தரமான முயற்சிகளை பெரிய மனிதர்களைக் கொண்டு பார்வையிட வைத்து, விமர்சித்து, மரியாதை செய்யக்கூடாதென நினைக்கின்றேன்... கற்பனையான நிகழ்வொன்றை அறிமுகம் செய்து, அதன் வழி எப்படி 'புனிதமான' மனிதர்களால், உயர்ந்த இடங்களில் அயோக்கியத் தனங்கள் செயல்படுத்தப்படுகின்றது என்று காட்டுவது, எப்படி வழக்கறிஞர்கள் ஏமாற்றுகிறார்கள், எப்படி மருத்துவர்கள் ஏமாற்றுகிறார்கள், எப்படி ஆண்களும் பெண்களும் விஷங் கொடுத்துக் கொல்லப்படுகின்றார்கள் என்று பெரியதும், சிறியதுமான, கீழ்த்தரமான கதைகளை மனிதர்கள் எழுதுகிறார்கள். இவை உண்மையானவை அல்ல. ஆனால் இலக்கியம் அதிலிருந்துதான் கட்டமைக்கப்படுகிறது. திரைப் பார்வையாளன் அளவுக்கு வாசகன் பாதிப்புக்குள்ளாவதில்லை. எனவேதான் மக்கள் இதனை ஆட்சேபிக்கின்றனர். நாம் அப்படத்தைப் பார்ப்பதனால் எந்தப் பயனும் ஏற்படப்போவதில்லை... இது சூழ்ச்சிக்காரர்களின் செயல் திட்டம் என்பது வெளிப்படை. ஆனால் சுதந்திரத்தின் பாதையைப் பாதிப்பிற்குள்ளாக்க முடியாது. இவை இப்படியே போகட்டும். மக்கள் இவை பயனற்றவை என்று அவர்களாகவே புரிந்துகொள்வார்கள்.

> இந்த யோசனை, சென்னை அரசாங்கத்தைக் குழப்பத்தில் ஆழ்த்தியது. சென்னை மாகாண உள்துறையின் குறிப்பொன்று, தங்களால் நடவடிக்கை எடுக்க முடியாதென்பதை வெளிப்படுத்தியது.

இருந்தாலும், மத்திய தணிக்கைக்குழுவை பராசக்தியை மறுபரிசீலனை செய்வதற்கான நடவடிக்கை எடுக்கும்படி சென்னை அரசாங்கம் கேட்டுக் கொள்ளலாமென அவர் ஆலோசனை வழங்கினார். தணிக்கைக்குழுவின் மறுபரிசீலனை 'இந்த விஷயத்தில் மிக அவசியமானது' என்று அவர் குறிப்பிட்டார்.

சென்னை அரசாங்கம் பராசக்தியை மறுபரிசீலனை செய்வது பற்றி மத்தியக்குழுவிடம் வேண்டுகோள் வைத்த வேளையில்[31], சென்னை பிராந்திய தணிக்கைக்குழு அதிகாரி கே. சீனிவாசன், திரைப்படம் பற்றிய புதிய செய்தியொன்றை வெளியிட்டார். பராசக்தியின் தயாரிப்பாளர்கள் முன் அனுமதியின்றி மூன்று காட்சிகளைத் திரைப்படத்தின் தணிக்கை செய்த பதிப்பில் சேர்த்துவிட்டார்கள் என்று அவர் மத்திய தணிக்கைக் குழுவிற்கு தெரிவித்தார். "நான் அத்திரைப்படத்தை மறுபடியும் பார்த்தபோது அதில் மூன்று காட்சிகள் கூடுதலாகச் சேர்க்கப்பட்டிருந்தன. நான் அவற்றைச் சுட்டிக்காட்டி, அவர்கள் மிக மோசமான விதி மீறலைச் செய்துவிட்டதாகக் கூறினேன். அவர்கள் அந்தக் காட்சிகள் முற்றிலும் ஆட்சேபகரமற்றவை என்றனர். அவர்களுடைய விளக்கம் ஏற்புடையதல்ல, தணிக்கைச் சான்றுக்குப் பிறகு தடையின்றித் திரைப்படத்தை மாற்ற அனுமதித்தால், தணிக்கை என்பதே நிலைகுலைந்துவிடும்." ஆனால் திரையரங்க உரிமையாளர்கள்மீது சட்டப்படி குற்றவியல் நடவடிக்கை எடுப்பது சிக்கலானதாகவும், பிரச்சினைக்குரியதாகவும் சீனிவாசனுக்கு இருந்தது. 'இந்த விவகாரத்தில் முப்பதிலிருந்து நாற்பது திரையரங்குகள்மீது சட்டரீதியாகக் குற்றவியல் நடவடிக்கை எடுக்க வேண்டியதாக இருந்திருக்கும். கூடுதல் காட்சிகள் சேர்க்கப்பட்டதற்கான ஒரே சாட்சியம், திரைப்படம் பார்க்கும் ஒவ்வொரு பரிசீலனைக்குழு உறுப்பினர்களின் வாக்குமூலம் மட்டுமே. இந்த சாட்சியங்களுக்கு எதிராக திரையரங்கங்கள் தங்களின் திரைப்படப் பிரதி தணிக்கைக்குழு அனுமதித்த ஒன்றுதான் என்ற நியாயமான நம்பிக்கையின் அடிப்படையில்தான் அவற்றைத் திரையிட்டோம் என்று கூறலாம்.' இந்தச் சட்டச்சிக்கலான சூழலில்... கூடுதலாகச் சேர்க்கப்பட்டிருந்த காட்சிகள் ஆட்சேபகரமானதாக இல்லாத காரணத்தால், பிற்காலத்தில் இதுபோன்ற விதிமுறை மீறல்கள் சகிக்கப்படமாட்டாது என்று தயாரிப்பாளர்களை எச்சரிக்கலாம் என்ற யோசனையை சீனிவாசன் முன்வைத்தார்[32].

மத்திய செய்தி மற்றும் ஒலிபரப்புத்துறை அமைச்சகம் சீனிவாசனின் கடிதத்தின் நகலொன்றைச் சென்னை மாகாண அரசாங்கத்திற்கு அனுப்பி, பராசக்தி திரைப்படத்தின் தயாரிப்பாளர்கள் மற்றும் திரையரங்க உரிமையாளர்கள் மீது சட்டரீதியான நடவடிக்கை எடுக்கும்படி கேட்டுக்கொண்டது[33]. இந்த யோசனை, சென்னை அரசாங்கத்தைக் குழப்பத்தில் ஆழ்த்தியது. சென்னை மாகாண உள்துறையின் குறிப்பொன்று, தங்களால் நடவடிக்கை எடுக்க முடியாதென்பதை கீழ்கண்டவாறு வெளிப்படுத்தியது. "எல்லாவற்றிற்கும் முதலாக, கூடுதலாகச் சேர்க்கப்பட்டு காண்பிக்கப்பட்ட மூன்று காட்சிகள் மற்றும் அவை எங்கே, எப்போது காட்டப்பட்டன, பரிசீலனைக்குழு உறுப்பினர்கள் இந்தக் கூடுதல் காட்சிகள் தணிக்கை செய்யப்பட்ட பிரதிகளில் இல்லை என சாட்சியம் சொல்வார்களா!" போன்ற விவரங்கள் இந்த அரசிடம் இல்லை. முக்கியமாக, மாகாண

அரசாங்கத்தின் வேண்டுகோளுக்கு இணங்கி மத்திய தணிக்கைக்குழு நடந்து கொள்ளுமா என்பதில் உள்துறைக்கு நம்பிக்கையில்லை:

'திரைப்படங்கள் மத்திய தணிக்கைக்குழுவால் நியமிக்கப்படும் உறுப்பினர்களாலேயே பரிசீலிக்கப்படுகின்றன. அதன் உறுப்பினர்கள் மத்திய அரசிற்கே கட்டுப்பட்டவர்கள். மாநில அரசுகளை ஆலோசிக்காமலேயே ஆலோசனைக்குழு உறுப்பினர்கள், தணிக்கைக்குழு தலைவரால் தேர்ந்தெடுக்கப்படுகின்றனர். உண்மையில், 1951 ஆம் ஆண்டு முதன்முதலாக அந்தக் குழு அமைக்கப்பட்டபோது, மாநில அரசாங்கத்தால் பரிந்துரைக்கப்பட்ட உறுப்பினர்கள் தேர்வு செய்யப்படவில்லை. மாறாக மாநில அரசாங்கத்தால் பரிசீலிக்கக் கூடியவர்களாகக் கருதப்படாதவர்கள் கமிட்டியால் தேர்வு செய்யப்பட்டனர். திரைப்படத்திற்கு எதிரான சாட்சியங்களைச் சேகரித்து வழங்குவதற்கு வட்டாரப் பரிசீலனைக்குழுவின் ஒத்துழைப்பு மிக முக்கியமானது. சென்னை அரசின் ஒரு அதிகாரி கோப்பில் குறிப்பிட்டது போல, 'ஏற்கெனவே திரைப்படத்தைப் பரிசீலனை செய்த அக்குழுவின் உறுப்பினர்கள் மீண்டும் பல்வேறு திரையரங்குகளில் காண்பிக்கப்படும் படத்தைப் பார்த்து (அ) வெட்டிவிடக் கட்டளையிடப்பட்டு வெட்டப்படாத பகுதிகள் (ஆ) உரிய அனுமதியின்றிப் புதிதாகச் சேர்க்கப்பட்ட பகுதிகள், எனப் பட்டியலிட்டுக்கொள்வது அவசியம்."

பராசக்திக்கு எதிரான போரின் முக்கிய போராளியான புல்லாரெட்டி இதுபற்றி கீழ்கண்டவாறு எழுதுகின்றார்:

'முதல் குற்றம் இந்தியா (அரசாங்கம்) இதுபோன்ற சிறிய விஷயங்களை மத்திய அரசின் வரம்பின் கீழ் கொண்டு வந்தது. மாநில அரசின் வரம்பிற்குள்ளான விஷயங்களில் நாம் உடனடியாக நடவடிக்கை எடுத்து விடுகின்றோம். இரண்டாவதாக, வட்டாரப் பரிசீலனைக்குழு இந்தப் படத்திற்குத் தணிக்கைச் சான்றிதழ் வழங்கியிருக்கக்கூடாது. இப்போது அவர்களே சிக்கலில் மாட்டிக்கொண்டுவிட்டனர். நாம் படத்தை மறுபரிசீலனை செய்யும்படி கேட்டால் அவர்கள் காலம் தாமதம் பற்றிய அக்கறையின்றி இன்னும் பரிசீலித்துக் கொண்டிருக்கின்றார்கள். இவை எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக ஒழுக்கமற்ற நேர்மையற்ற தயாரிப்பாளர்கள் மீதும் திரையரங்க உரிமையாளர்கள் மீதும் குற்றவியல் நடவடிக்கை எடுக்கும்படி வேண்டுகின்றனர். இவை அனைத்துமே விரயமானவை என எண்ணுகின்றேன்." இறுதியாக, உள்துறை தணிக்கைக்குழுவின் வட்டார அதிகாரியே திரையரங்க உரிமையாளர்கள் மீது நடவடிக்கை எடுக்கலாம் என்னும் ஆலோசனை அரசால் வழங்கப்பட்டது. இன்னும் நம்பிக்கை இழக்காத புல்லாரெட்டி, மத்திய அரசுக்கு மீண்டும் வேண்டுகோளை வைத்தார்: "தேவையான நடவடிக்கைகள் எடுக்கப்பட்டிருக்கின்றன... மிக அவசரமாக மறு பரிசீலனைக்குழுவால் திரைப்படத்தை பரிசீலனை செய்வது துரிதப்படுத்தப்பட வேண்டும்[34]"

இதற்கிடையில், பராசக்தி திரைப்படத்தின் தயாரிப்பாளர்களான சென்னை நேஷனல் பிக்சர்ஸ் மத்திய அரசின் தகவல் மற்றும் ஒலிபரப்புத் துறைக்கு, அனுமதியின்றி காட்சிகளைச் சேர்த்தமைக்கு மன்னிப்புக்கோரி கடிதமொன்றை அனுப்பியது: "குழுவின் ஆணைக்குப் பணிந்து அவர்களால் குறிப்பிடப்பட்ட பகுதிகள் நீக்கப்பட்டன. அதன் விளைவாகப் படத்தின் தொடர்ச்சி சில இடங்களில் பாதிப்புக்குள்ளானது. திரைப்படம் தீபாவளி தினத்தன்று, அக்டோபர், 17, 1952 அன்று வெளியிடப்பட வேண்டியிருந்ததால், படத்தில் தொடர்ச்சியைக் கொண்டுவர வேண்டி... ஆட்சேபகரமற்றதான சில காட்சிகள் சேர்க்கப்பட்டன." இந்த வாதம் முற்றிலும் சரியானதாக இருந்தது. ஏனெனில், வட்டாரத் தணிக்கைக்குழு அதிகாரியே சேர்க்கப்பட்ட காட்சிகள் ஆட்சேபகரமானவை அல்ல என்று கூறியிருந்தார். இந்தக் கருத்தை வலியுறுத்தி, கடிதம் மேலும் கூறியதாவது: எங்களது நோக்கம் திருட்டுத்தனமாக வெட்டப்பட்ட காட்சிகளை மீண்டும் சேர்ப்பதோ அல்லது கீழ்த்தரமான விளம்பரத்துக்காக பாலுறவு அல்லது வக்கிரமான காட்சிகளைச் சேர்ப்பதோ அல்ல. நாங்கள் அப்படிச் செய்யவும் இல்லை[35]."

தகவல் மற்றும் ஒலிபரப்புத்துறை அமைச்சகம் நேஷனல் பிக்சர்ஸின் விளக்கத்தை ஏற்றுக்கொண்டு, பராசக்தி படத்தைத் திரையிட்ட திரையரங்கங்கள் மீதான நடவடிக்கையைக் கைவிட்டது. மத்திய அமைச்சகம் இந்த முடிவை சென்னை அரசாங்கத்திற்குத் தெரிவித்தது[36]. சென்னை அரசாங்கமோ அனாதரவாக விடப்பட்டதாகவும் உணர்ந்தது. சென்னை அரசாங்கத்தின் அதிகாரிகளில் ஒருவர் இதனைக் கீழ்கண்டவாறு குறிப்பிடுகின்றார்: 'இந்தியா (அரசாங்கம்) இவ்வளவு கண்டிப்பின்றி, திரைப்படத் தயாரிப்பாளர்களை, அவர்களது விதி மீறலுக்கு வெறும் மன்னிப்பை மட்டும் ஏற்றுக்கொண்டு, நடவடிக்கை இன்றி விட்டுவிட்டது துர்பாக்கியமானது. இந்தியா (அரசு) நமது கருத்தைக்கூடக் கேட்காமல் முடிவெடுத்துவிட்டது. குறிப்பிட்ட பொருள் மத்திய அரசின் வரம்பிற்குட்பட்டது. எனவே பிரச்சனையை பழைய நிலைக்குக் கொண்டுசெல்ல வழியில்லை; நமது ஆட்சேபத்தை மட்டும் தெரிவிக்கலாம்...' பராசக்திக்கு

எதிரான செயல்பாட்டை அநேகமாகக் கைவிட்ட புல்லாரெட்டி,

> இந்தியா (அரசு) மற்றும் அவர்களது சென்னைக் குழுவின் போக்கு தொடக்கத்திலிருந்தே ஆச்சரியமளிப்பதாக இருந்தது. தணிக்கைச் சான்றிதழே வழங்கக்கூடாத படத்திற்குச் சான்றிதழ் வழங்கப்பட்டது. அதைத் தொடர்ந்து, தயாரிப்பாளர்களும் திரையரங்கங்களும் அனுமதியின்றி காட்சிகளைச் சேர்த்தனர். இவை அனைத்தையும் இந்தியா (அரசு)வின் கவனத்திற்குக் கொண்டு சென்றோம். அவர்கள் எந்த நடவடிக்கையும் எடுப்பதாகத் தெரியவில்லை. இடையே, மரியாதைக்குரிய பிரமுகர்கள் முடிவில்லாத தீமையை இந்தத் திரைப்படம் விளைவிக்கிறது என்று சொல்வதைக் கேட்கிறேன். ஆனால், எல்லாம் காலம் மற்றும் முயற்சியை வீணடிக்கும் செயல்தான். இதற்கு மேல் நமது சார்பில் நடவடிக்கை ஏதும் தேவையில்லை என்பதை ஒத்துக்கொள்கின்றேன்[37].

பராசக்தி திரைப்படத்தைத் தடைசெய்ய சென்னை மாகாண அரசு முயற்சி தொடங்கி ஆறு மாதங்களுக்குப் பிறகு, மத்திய தணிக்கைக்குழுவின் பரிந்துரையின்படி, திரைப்படத்தின் இரண்டு காட்சிகள் நீக்கப்பட வேண்டுமெனத் தெரிவிக்கப்பட்டது. அவ்விரு காட்சிகளும், கீழ்கண்டவை: 1. குணசேகரன் சுவற்றின் மீது தான் வைத்த கல்லைத் தட்டிவிட்டு, இதற்கு தெய்வ சக்தியெல்லாம் கிடையாது எனச் சொல்லும் காட்சி; 2. கோவிலின் கருவறையில் பூசாரி கல்யாணிக் கற்பழிக்க முயலும் காட்சி. பராசக்தி படத்தை மறுபரிசீலனை செய்த குழுவில் இருந்தவர்கள் வி.ராஜகோபாலன், வி.ராகவன், மஞ்சுபாஷினி மற்றும் சி.ஆர்ஸ்ரீனிவாசன்.

பராசக்தியின் விதி இவ்வாறாக ஆறு மாதங்களுக்கு அந்தரத்தில் தொங்கியது. திரையரங்குகளிலிருந்து எப்போது வேண்டுமானாலும் எடுக்கப்படுவது சாத்தியம் என்ற நிலை வெகுமக்கள் ஆர்வத்தை இத்திரைப்படம் மீது வெகுவாகத் தூண்டியது. நூறு நாள்களுக்கும் மேலாக அரங்கு நிறைந்த காட்சிகளாக ஓடி, பராசக்தி திரைப்படம் சிவாஜிகணேசன் மற்றும் மு.கருணாநிதி என்ற இரு நட்சத்திரங்களை உருவாக்கியது.

பராசக்தி திரைப்படத்திற்கான எதிர்ப்பும், அதுசார்ந்த சர்ச்சைகளும் அதன் மாற்று அரசியல் உள்ளடக்கத்தை காட்டியது. 1953 ஆம் ஆண்டு ஜெமினி ஸ்டுடியோ எஸ்.எஸ். வாசனின் தயாரிப்பில் வெளிவந்த அவ்வையார் திரைப்படம், மத நம்பிக்கையாளர்களிடையே பராசக்தி திரைப்படம் உருவாக்கி இருந்த அச்சத்தைத் தெளிவாக வெளிப்படுத்தியது. ஜெமினி ஸ்டுடியோவின் 'ஓய்வுநேரத் தயாரிப்பாக' ஏழு ஆண்டு காலம் தயாரிப்பில் இருந்தது அவ்வையார். தமிழ் வாய்மொழி வரலாறு மற்றும் இந்துமதக் கதைகளின் அடிப்படையில், ஆயிரமாயிரம் அடிகள், பகுதி பகுதியாக, வெவ்வேறு காலகட்டங்களில் எடுக்கப்பட்டிருந்தன. ஆனால் முழுமையான திரைப்படத்தின் வடிவம் எப்படி இருக்கும் என்பது கண்ணுக்குப் புலப்படவில்லை. 1952 ஆம் ஆண்டு பராசக்தி திரைப்படம் வெளிவந்ததும், வாசன் அவசரமாக அவ்வையார் படத்தை முடித்தார். இறுதியாகத் திரையில் காட்சியளித்த அவ்வையார் படத்தில் பாதிக்கும் மேலான பகுதிகள், புதிதாகப் படப்பதிவு செய்யப்பட்டவை[38].

பராசக்தி திரைப்படத்திற்கு நேர் எதிர்மறையாக, அவ்வையார் திரைப்படம், இந்து மதக் கதைகளின் ஊடாகப் பின்னி உருவாக்கப்பட்டிருந்தது. பராசக்தியைப் போன்று அவ்வையார் திரைப்படம் பொற்காலச் சிறப்புமிக்க தமிழ்க் கலாச்சாரப் பழைமையை கட்டமைக்கவில்லை. ஆனால், அதற்கு மாறாக இந்துமத பக்தியை தமிழர்களின் நேற்றைய, இன்றைய மற்றும் நாளைய அடையாளமாக அவ்வையார் முன்வைத்தது. அவ்வையார், பராசக்திக்கு எதிரான ஒரு கருத்துநிலையின் வடிவம் என்பது மிகையாகாது.

> நூறு நாள்களுக்கும் மேலாக அரங்கு நிறைந்த காட்சிகளாக ஓடி, பராசக்தி திரைப்படம் சிவாஜிகணேசன் மற்றும் மு.கருணாநிதி என்ற இரு நட்சத்திரங்களை உருவாக்கியது.

தருமபுரம் ஆதினகர்த்தா சுப்ரமணிய தேசிக ஞானானந்த பண்டார சன்னதி, அவ்வையார் படம் குறித்து கீழ்க்கண்டவாறு கூறினார்: "உள்ளத்தைச் சுத்திகரித்து ஒழுக்கத்தை வளர்த்து, மத நம்பிக்கையைப் பரப்புவதில் (அவ்வையார்) ஒப்பற்றது[39]". எஸ்.எஸ். வாசன் இதுபற்றி இன்னும் வெளிப்படையாகவே பேசினார். திரைப்படத்தின் பாராட்டுவிழா கூட்டம் ஒன்றில் பதிலிறுத்துப் பேசிய வாசன், "இந்தக் கூட்டம் எந்நாளும் நிறைந்திருக்கும் கடவுள் பக்தியின் அடையாளம், ஆழ்வார்களும், நாயன்மார்களும் தோன்றி சேவை செய்த தமிழ்நாட்டின் சில பகுதிகளில் நாத்திகம் இருக்கின்றது என்பது வருத்தத்திற்குரிய ஒன்று. சென்னை மாகாண அரசின் சின்னமான கோயில் பொருள் பொதிந்தது. அது நமது கலாச்சார அடையாளம். காலவோட்டத்தில் நாம் மதத்தையும் கடவுள்களையும் மறந்துவிட்டோம். தற்போதைய தீயதூஷணைகள் நம்மைத் தட்டி எழுப்பிவிடும் என நம்புகின்றேன்" என்றார்[40]. 'தற்போதைய தீய தூஷணைகள்' என்று அவர் குறிப்பிட்டது அன்றைய தி.க. மற்றும் தி.மு.க.வின் மத எதிர்ப்புப் பரப்புரைகளே. வாசனின் செய்தி, பார்வையாளர்களைச் சென்றடைய தவறவில்லை. அவர்களில் ஒருவர் அவ்வையாரையும் பராசக்தியையும் ஒப்பிட்டு எழுதுகின்றார்[41]:

> ''பிச்சைக்காரர்களின் கூக்குரல்தான் தமிழர்களின் குரல் எனக் குலைத்தது ஒரு தமிழ்ப்படம். தமிழ்நாட்டைப் பாலைவனச் சோலையாகக் காட்டாவிட்டாலும் அதை ஏன் பாலைவனமாகக் காட்ட

வேண்டும். தமிழர்களிடம் நற்பண்புகள் இருக்கும்போது ஏன் ஒரு சிலரின் குற்றங்களைப் பெரிதுபடுத்திக் காட்டித் தமிழரின் மாண்பைக் குறைக்க வேண்டும்? திருட்டு, ஏமாற்று, பெண்பித்து மற்றும் நாத்திகத்தை நம்மீது வீசி கேலி செய்யும் தமிழ்த் திரைப்படங்கள் ஒன்றிரண்டல்ல.. அவ்வையார் அதற்கு விதிவிலக்கானது."

பார்வையாளர்கள் அவ்வையார் படத் திரையரங்குகளில் அருள் மேலீட்டால் மயங்கி வீழ்வதும், மோனநிலை அடைவதையும் பற்றிய வாசகர்கள் கடிதங்களை ஆனந்தவிகடன் தொடர்ச்சியாக வெளியிட்டது. அதோடுகூட நாத்திகர்கள் மனம் திருந்தி மதநம்பிக்கைக்குத் திரும்பியது பற்றிய ஒப்புதல் கடிதங்களையும் வெளியிட்டது.

அவசர அவசரமாக அவ்வையார் படம் உருவாக்கப்பட்டதும், அதன் மதவாத உள்ளடக்கமும், அதனை வெகுமக்கள் பார்வைக்கு வைத்த விதமும், பராசக்தி படத்தின் மாற்று அரசியல் உத்வேகத்திற்கான சாட்சியங்களாகும். ஆனாலும், இது பராசக்தியின் அரசியலைப் பற்றிய ஒருவகை மதிப்பீடுதான். திராவிடர் இயக்கத்தின் ஒரு பகுதியான தி.மு.க. தேர்தல் அரசியல்வெளிக்கு அப்பால் சமூக அரசியல்தளத்தில் செயல்பட்டுக்கொண்டிருந்த போக்கை விடுத்து, தேர்தல் அரசியலை விரும்பத் தொடங்கிய காலகட்டத்தில் பராசக்தி திரைக்கு வந்தது. இந்தச் சூழலில், பராசக்தியின் சித்தாந்தப் போக்கை திராவிடர் இயக்க வரலாற்றின் ஒருபகுதியாக பாவித்து அது பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் அரசியல் சார்புகள் எவ்வகையானவை என்பதைப் புரிந்துகொள்ளுதல் வேண்டும். பராசக்தியின் இரு கூறுகள் இங்குக் கவனத்திற்கு உரியனவாகும். திரைப்படம் எவ்வாறு பெண்மையையும் மதத்தையும் பிரதிநிதித்துவப்படுத்துகிறது என்பதுதான் அது.

முதலில் பராசக்தி எவ்வாறு கல்யாணியின் கற்புப்போராட்டத்தை முன்னிறுத்தி, அதனை அன்றைய திராவிடநாட்டின் குறியீடு ஆக்கியது என்பதனை நினைவுப்படுத்த விரும்புகிறேன். கற்பு மற்றும் விதவையின் அமங்கலத் தன்மை பற்றிய குறியீடுகள் திரைப்படத்தில் ஏராளமாக உள்ளன. கற்பென்பது பெண்ணின் சிறப்பியல்பு என்பதும் தமிழ்ச் சமூகத்தின் மிக முக்கியமான கலாச்சார விழுமியம். ஜேக்கப் பாண்டியன் முன்வைப்பதுபோல, "ஆதி காலத்திலிருந்து இன்றுவரை கற்பு என்பதை இறைத்தன்மையோடு தொடர்புபடுத்துவதோடு, அது தமிழ்மொழி மற்றும் தமிழ்ப் பெண்களோடும் தொடர்புபடுத்தப்படுகின்றது. தமிழ் மொழி தன் தூய்மையை காப்பதன் மூலம், தன் இறைத்தன்மையை தக்க வைத்து கொள்வதுபோல், தமிழ்ப் பெண்களும் தங்கள் கற்பைக் காப்பதன் மூலம் தங்கள் இறைத்தன்மையைக் காத்துக்கொள்ளலாம்[42]." பராசக்தி இவ்வாறாக தமிழ்ப் பொதுப்புத்தியின் பிரதான கூறுகளை உள்ளடக்கிய திரைப்படம்.

இதற்கு மாறாக, தி.மு.க.வின் முன்னோடிகளான சுயமரியாதை இயக்கம், மற்றும் அன்றைய திராவிடர் கழகம் ஆணாதிக்கச் சமூகச் செயல்பாடுகளுக்கு எதிரான போராட்டங்களை முன்வைத்தது. கற்பு, தாலி முதலிய ஆணாதிக்கக் குறியீடுகளை அவை கேள்விக்குள்ளாக்கியது. 'எகானமிக் அண்ட் பொலிடிக்கல் வீக்லி'யில் பெரியார் ஈ.வெ.ராமசாமிக்கு எழுதப்பட்ட பொருத்தமான நினைவஞ்சலி, தொடக்ககால திராவிட இயக்கத்தின் அரசியலை மிகச் சரியாகப் பதிவு செய்துள்ளது.

அவரது (பெரியாரது) பகுத்தறிவுவாதத்தின் இன்னொரு கூறு பெண்ணடிமைத் தனத்திற்கு எதிரானது. அவர் விதவை மறுமணம், சம்மதத்தின் அடிப்படையிலான திருமணம், பெண்களுக்கான விவாகரத்து உரிமை ஆகியவற்றுக்காக வாதிட்டார். கற்பிழந்தவள் என்பதற்கான ஆண்பால் வார்த்தை தமிழில் இல்லை எனக் குறிப்பிட்டு குமுறும் அவர், 'கற்பிழந்தவள் என்ற சொல் பெண்ணை அடிமையாக, ஒரு நுகர் பொருளாகப் பார்க்கும் ஆணாதிக்கக் கருத்தியல் சார்ந்தது' என்கின்றார். கணவனல்லாத ஒருவன் மீது ஆசை கொள்ளும் பெண்ணைக் கண்டனம் செய்யக்கூடாது என்று, இரண்டு வருடங்களுக்கு முன்பு ஒரு மாநாட்டில், பெரியார் வைத்த கோரிக்கையும், (இதைப் பத்திரிகைகள் மிக கேவலமாகச் சித்தரித்தன), பெண்ணை அடிமைத்தளையிலிருந்து விடுவிக்க திருமண முறையையே ஒழித்துக்கட்ட வேண்டும் என்ற அவரது நிலைப்பாடும், எந்தப் பெண்ணியவாதியோடும் ஒப்பிடக்கூடிய அளவிற்கு முற்போக்கானது[43].

ஆரம்பகால திராவிட இயக்கம் சிலப்பதிகாரம் மற்றும் திருக்குறள் ஆகியவற்றை, அவை பெண்ணின் கற்பின் மீது குவித்த முக்கியத்துவம் காரணமாக, விமர்சனம் செய்தது. இன்னும் கூடுதலாக, அவ்வியக்கம் ஆணும் பெண்ணும் சமம் என்ற கருத்தியலின் அடிப்படையிலான சுயமரியாதைத் திருமணங்களை ஏற்பாடு செய்தது[44]. இந்த ஆரம்பகால திராவிட இயக்க அரசியலோடு ஒப்பிடும்போது, தி.மு.க.வின் கொள்கைகளைப் பிரதிபலிக்கும் பராசக்தி, அரசியல் மற்றும் கலாச்சார சமரசங்களின் ஒரு குறியீடாகின்றது.

இதேபோன்ற போக்கு பராசக்தியின் மதம் பற்றிய விமர்சனத்திலும் காணக் கிடைக்கும். மதம் பற்றிய பராசக்தியின் விமர்சனங்கள் உள்முரண்கள் கொண்டது. இது குணசேகரன் நீதிமன்றத்தில் பேசும் நீண்ட வசனத்தின் ஊடாக தெளிவுபெறுகின்றது: "கோயிலிலே குழப்பம் விளைவித்தேன்; கோயில் கூடாது என்பதற்காக அல்ல! கோவில் கொடியவர்களின் கூடாரமாக இருக்கக்கூடாது என்பதற்காக. பூசாரியைத் தாக்கினேன்; அவன் பக்தன் என்பதற்காக அல்ல. பக்தி பகல் வேஷமாகிவிட்டதைக் கண்டிப்பதற்காக..." இவ்வாறாக, குணசேகரன் கோயிலை ஏற்றுக்கொண்டு, அது தவறாக பயன்படுத்தப்படுவதைக் கண்டிக்கின்றான். பராசக்தி தணிக்கைக் குழுவிடமிருந்து

தப்பியதற்கான காரணம் அதன் உறுப்பினர்கள் அப்படத்தில் மதநம்பிக்கையை மறைபொருளாக இருப்பதாகக் கருதியதே. அவர்களுக்கு அப்படியான எண்ணத்தைக் கொடுத்தது பின்வரும் காட்சியமைப்புதான்! கோவிலுக்குள் இருந்துவரும் கல்யாணியின் அலறல் கேட்டு, குப்பன் கோயில் மணியை அடிக்கிறான். கல்யாணியின் அழுகுரலுக்குப் பதிலளிப்பது போல், சரியான நேரத்தில் சிலைக்குப் பின்னிருந்தும், கோவில் கர்பக்கிரகத்திலிருந்தும், உதவி வருகின்றது. திரையில், பராசக்தியின் உருவம் அடிக்கும் மணியின் மீது பிரதிபலிக்கின்றது[45].

பெண்ணியம் தொடர்பானது போன்றே, மதம் பற்றிய பராசக்தியின் நிலைப்பாடும், ஆரம்பகால திராவிடர் கழகத்தின் நிலைப்பாட்டிலிருந்து மாற்றம் கண்டிருந்தது. மதம் என்பது பகுத்தறிவற்றது; பிராமண மேலாண்மையை உறுதிப்படுத்துவது என திராவிடர் கழகம் கருதியது. இயக்கத்தின் இந்த நிலைப்பாட்டை குறித்து எழுதுகிறார் யுஜின் இர்சிக்;

> 1929 ஆம் ஆண்டில் 'விசித்திர தேவர்களின் கோர்ட்' எனும் சுயமரியாதை இயக்க நூல் வெளியானது. நீதிமன்ற விசாரணை முறையைப் பயன்படுத்தி, இந்துமதக் கடவுளர்கள் அனைவரையும், அவர்கள் செய்த பாலியல் மற்றும் கொடூரமான குற்றங்களுக்காக (அந்நூல்) குறுக்கு விசாரணை செய்தது. சிவன், விஷ்ணு மற்றும் தெய்வங்கள் பலவற்றின் குற்றங்கள் நிரூபிக்கப்பட்டு, கடுமையான தண்டனைகள் வழங்கப்பட்டன. இந்த வகையில் இந்துமத புராணங்களின் அடிப்படைகள் கேள்விக்குள்ளாக்கப்பட்டு, மதமே மூடநம்பிக்கை என்ற தாக்குதலுக்கு உள்ளானது[46].

நாம் அறிந்தது போல், அவ்வியக்கத்தின் பிரபலமான கோஷம் "கடவுளை உருவாக்கியவன் முட்டாள்; அதைப் பரப்புபவன் அயோக்கியன்; கடவுளை வழிபடுகிறவன் காட்டுமிராண்டி" என்பதாகும். இந்தத் திராவிட இயக்க வரலாற்றுப் பின்புலத்தில் வைத்துப் பார்க்கும்போது, பராசக்தியின் மதம் பற்றிய நிலைப்பாடு சந்தேகத்திற்கிடமின்றி சமரசத்தின் அடையாளமாகவே வெளிப்படுகின்றது.

பராசக்தி திரைப்படத்தில் காணப்படும் கொள்கை மாற்றங்களுக்கான காரணத்தின் ஒரு பகுதியைத் தேர்தல் அரசியலில்தான் காணமுடியும். 'சேலம் நிகழ்ச்சி' என்றழைக்கப்படும் வரலாற்று நிகழ்வும் அதன் பின்விளைவுகளும் இந்தத் தொடர்பை வெளிப்படுத்தும். 1971ஆம் வருடம் ஜனவரி மாதம், ஈ.வெ.ராமசாமி அவர்களின் தலைமையிலான திராவிடர் கழகம், சேலத்தில் 'மூடநம்பிக்கை ஒழிப்பு மாநாடு' ஒன்றை நடத்தியது. மாநாட்டு ஊர்வலத்தில் இந்து இதிகாசங்களின் காட்சிகளைச் சித்தரிக்கும் பதாகைகள் எடுத்துவரப்பட்டன:

> முருகனின் வடிவாகக் கருதப்படும் சிவனின் மகனான ஸ்கந்தன் அல்லது கார்த்திகேயன், புராணத்தின்படி சிவன் தன் விந்தை தீக்குள் பாய்ச்சியதால் உருவானான். சேலத்தின் போஸ்டர் ஒன்று, சிவனைச் சுற்றி பிராமண அர்ச்சகர்கள் அவருக்கு சுய இன்பங்கொள்ள உதவுவது போலவும், சிவனின் மனைவி பார்வதி கையை நீட்டியபடி நிற்பதாகவும் சித்தரித்திருந்தது. வேகமாக வளர்ந்துவரும் மற்றும் வருடந்தோறும், ஆயிரக்கணக்கான தமிழர்கள் சென்றுவரும் மலைக்கோயிலைக் கொண்ட அய்யப்பன், புராணங்களின்படி சிவனுக்கும் விஷ்ணுவுக்கும் அதாவது விஷ்ணு மோகினி அவதாரம் எடுத்ததும் பிறந்தவன். திக போஸ்டர், அசுர வேகத்தில் சிவன் பாலுறவு கொள்ளத் தயாராவதாகவும், மோகினி சிவனைக் கட்டியணைத்துக் கொண்டிருப்பதாகவும் சித்தரித்தது. மூன்றாவது போஸ்டர் சதபத பிரமாணத்தின் கதையின்படி விஷ்ணு ஆட்டுக்கிடாயாக அவதாரமெடுத்துப் பெண்வடிவான பூமியைப் புணர்வதாகச் சித்தரித்தது[47].

ஊர்வலத்தின்போது இந்துக் கடவுள் இராமனின் உருவப்பொம்மை செருப்பால் அடிக்கப்பட்டு, பொதுவெளியில் எரிக்கப்பட்டது.

ஸ்தாபன காங்கிரஸ் மற்றும் அதன் கூட்டணிக் கட்சிகளையும் உள்ளடக்கிய ஜனநாயக முன்னணியினர், தி.மு.க. எதிர்ப்பு மற்றும் இந்துத்துவ ஆதரவைத் தூண்டும்படி கூக்குரலிடத் தொடங்கினர். ஜனநாயக முன்னணி, திக. ஊர்வலத்தில் எடுத்துவரப்பட்ட போஸ்டர்களின் புகைப்படங்களோடு கீழ்கண்ட வாசகங்களையும் கொண்ட ஆயிரக்கணக்கான துண்டுப்பிரசுரங்களை அச்சடித்து விநியோகித்தது: "இவைதான் தி.மு.க. அரசின் பாதுகாப்புடன் சேலத்தில் நடந்த கடவுள் எதிர்ப்பு ஊர்வலத்தில் எடுத்துவரப்பட்ட படங்கள், இன்னும் நாத்திக தி.மு.கவை நம்ப வேண்டுமா? நமது புனிதமான ஓட்டுகளை இவர்களுக்காக அளிப்பது?"

1971 ஆம் வருட சட்டசபைத் தேர்தல் வரவிருந்த நிலையில், திமுக. உடனடியாக தன் நிலையை விளக்கியது. மு.கருணாநிதி உள்ளிட்ட கட்சிப் பிரமுகர்கள் ஒவ்வொரு பொதுக்கூட்டத்திலும் திரும்ப திரும்ப தங்கள் கட்சி கடவுள் நம்பிக்கை கொண்டவர்களின் கட்சி என்றனர். இதனை விவரணை செய்யும் பத்திரிகைச் செய்தி ஒன்று கீழ்கண்டவாறு விவரிக்கின்றது:

> இனி என்றென்றைக்கும் தி.மு.க. கடவுளை நம்புகின்றதா இல்லையா என்ற அசிங்கமான சர்ச்சை எழாது... இந்தக் குறிப்பிட்ட பிரச்சினை முழுமையாகவும் முடிவாகவும் தீர்க்கப்பட்டுவிட்டது. இனிமேல் இதன்மீதான ஐயப்பாடுகள் தேவையில்லை. சேலத்தில் வெளிப்படையாக நிகழ்ந்த இந்துக் கடவுளர் அவமதிப்பினால், கடுமையான மனக்காயத்திற்குள்ளான லட்சோபலட்சம் தமிழர்களின் உணர்வுகளை சமாதானம் செய்வதற்காக முதல்வர் கருணாநிதியும், தி.மு.க. பொருளாளரும் பிரபல திரைநட்சத்திரமுமான எம்ஜிராமச்சந்திரனும் தமிழக மக்களிடம் தாங்கள் கடவுள் நம்பிக்கையற்றவர்கள் அல்லர் என்று உறுதி கூறுகின்றனர். அவர்களுடைய ஒவ்வொரு தேர்தல் கூட்டத்திலும்,

தங்களை நாத்திகர்கள் என்று கண்டனம் செய்வது தவறு என்கின்றனர். இதைத் தொடர்ந்து, கடந்த நான்காண்டு கால தி.மு.க. ஆட்சியில்தான் எல்லா மதவிழாக்களும் அரசின் கவனம் பெற்று நடைபெற்றன என்று பத்திரிகை விளம்பரங்களும், ஆயிரக்கணக்கான போஸ்டர்களும் அரசால் வெளியிடப்பட்டன[48].

திமுக. முன் எப்போதையும்விட, அதிகப்படியான எண்ணிக்கையில் சட்டமன்ற தொகுதிகளைக் கைப்பற்றி ஆட்சியில் மீண்டும் அமர்ந்தது.

ஜனநாயக அரசியலில் சமரசமும், பொதுப்புத்தியினை ஏற்பதும் அடிப்படை குணாம்சங்களாகும். அது அரசியல் கட்சிகள் ஆட்சியதிகாரத்தைப் பிடிப்பதற்கான வழிமுறை மட்டுமல்ல. பலதரப்பட்ட கருத்துகளுக்கு மதிப்பும், அங்கீகாரமும் வழங்கி, ஏற்கெனவே நடப்பிலுள்ள பொதுப்புத்தியினுள்ளேயே செயல்பட்டு, அதில் மாற்றத்தைக் கொண்டு வருவதற்கான தேவையுமாகும். மாற்றுக்கருத்துகளை உருவாக்குவதும், பொதுப்புத்தியை ஏற்பதுமான பராசக்தி திரைப்படத்தின் இரட்டைத் தன்மையைப் புரிந்துகொள்ள, நாம் வில்லியம் கானோலி 'மக்களாட்சியின் குடியுரிமை' பற்றிக் கூறுவதை கணக்கிலெடுத்துக் கொள்ளவேண்டும்:

கனோலியை பொறுத்தவரை "மக்களாட்சியில் குடியுரிமை என்பது இலட்சியபூர்வமானதாக இங்கு கருதப்படுவதற்குக் காரணம் குடியுரிமை என்பதே தன் உருவாக்கத்தில் சில ஸ்திரமற்ற தன்மைகளைக் கொண்டிருப்பதாகும். குடியுரிமை என்பது ஒரே சமயத்தில் ஒரு புறம் ஆளும் கூட்டமைப்புகளின் பொது வேலைத்திட்டங்களின் அரங்கேற்றத்தின் குவி மையமாகவும், இன்னொரு புறம் முற்காலத்திய ஏற்பாடுகளின் நிறுவனமயப்பட்ட செயல்முறைகளின் கசடுகள் கேள்விக்குட்படுத்தப்பட்டு, தகர்க்கப்படும் வெளியாகவும் செயல்படுகிறது." ஒருமித்த கருத்து, அதன் மீதான விசாரணை ஆகிய இரண்டு பரிமாணங்களின் முக்கியத்துவத்தையும் வலியுறுத்தும் அவர், "அரசியலின் இந்த இரண்டு முரண்பட்ட பரிமாணங்களும் ஒரே அரசியல் தன்னிலையின் அங்கங்களாக முடியும். குடியுரிமையாளர் அரசாங்கத்தின் பிரதிநிதித்துவ அரசியலில் பங்கேற்கும் அதேசமயம், அரசு மற்றும் பிற சமூக நிறுவனங்களில் புரையோடியுள்ள முந்தைய சமூக ஏற்பாடுகளைக் கேள்விக்குட்படுத்தும் சமூக இயக்கங்களின் செயல்பாட்டாளராகவும் இருக்க முடியும். இந்த இரண்டும் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடைய பரிமாணங்களிடையே நிலவும் முரணைப் பேணுவதே மக்களாட்சி அரசியலை உன்னதப்படுத்தும்[49]" என்கிறார்.

மக்களாட்சி அரசியலில் அரசியல் கட்சிகளின் செயல்பாடுகளும், கனோலி மேலே விளக்கியுள்ள குடியுரிமையாளரின் பரிமாணங்களைப் போன்றதே. அரசியல் கட்சிகள் தங்கள் கொள்கைகளின் அடிப்படையில் மக்களை ஒன்று திரட்டும்போதே, ஏற்கெனவே சமூகத்தில் நிலவும் பொதுப்புத்தியின் அடிப்படையில் கருத்து ஒற்றுமையினை வலியுறுத்தும் சக்திகளையும் கணக்கில் கொள்ளவேண்டும். இந்த இரண்டு அம்சங்களையும் கணக்கில் கொள்ளும் அரசியல் பாதையே மக்களாட்சி அரசியலை ஒரே சமயத்தில் சகிப்புத்தன்மை உள்ளதாகவும், சமூக மாற்றத்தை சாத்தியமாக்குவதாகவும் இருக்க முடியும். இதைத்தான் பராசக்தி செய்ய முனைந்தது. அது கற்பை பெண்ணுக்கு அணிகலனாகக் கூறும் அதேசமயத்தில் சம்பிரதாயங்களுக்கு மாறான சடங்குகளற்ற சுயமரியாதைத் திருமணத்தை வலியுறுத்துகின்றது. மதத்தை பரந்த தளத்தில் அங்கீகரிக்கும்போதே மதத்தின் பெயரில் நடக்கும் பொய் பித்தலாட்டங்களையும், மூடநம்பிக்கைகளையும் கண்டிக்கின்றது.

ஆரம்பகால திராவிட இயக்கங்களின் தீவிரக் கொள்கை நிலைப்பாடுகளுடன் ஒப்பிட்டு, தி.மு.க.வின் கொள்கைப் போக்கை கருத்தியல் பின்னடைவென வாசிப்பது எளிது. முற்றிலும் புனிதமான, முழுமை ஒன்றிற்கான தேடல், உலகத்தைத் தனது சாயலில் கட்டமைக்க விரும்பும் வேட்கையின் வெளிப்பாடு. எனவே அது ஒருவகை அடிப்படைவாதமன்றி வேறொன்றாகாது. தூய்மைத் தன்மையையும் முழுமையையும் தேடாத ஒரு அரசியல், சகிப்புத்தன்மையோடு மாற்றுக் கருத்துக்களை முன்வைக்கும் வாய்ப்பை வழங்ககூடும். இங்கே மீண்டும் கன்னெல்லியிடம் திரும்புகின்றேன்: "முழுமைக்கான வேட்கைகொண்ட உலகில், பிற சக்திகளின் ஊடாட்டம் இல்லையேல் தீமை விளைந்துவிடும், எனவே ஒரு அளவிலான முழுமையின்மை வரவேற்புக்குரியதே[50]." பராசக்தியின் பலம் அதன் கருத்தியல் தூய்மையின்மையே.

### குறிப்புக்கள்

1. தமிழன் சி.ராஜகோபாலாச்சாரிக்கு தமிழில் எழுதிய கடிதம்; Home Department G.O. No.1775 (MS) (conf), May 29,1953 என்பதில் தமிழ்நாடு ஆவணக் காப்பகத்தில் காணக்கிடைப்பது. இந்தக் கட்டுரை பராசக்தி படம் சார்ந்த சர்ச்சையை இந்த அரசாணையை முன்வைத்து ஆய்வுசெய்கிறது. இதன் பின் Home G.O. என்று குறிப்பிடப்படும்.
2. திருநாவுக்கரசு, திராவிட இயக்கமும் திரைப்பட உலகமும், பக்கம் 55. இன்று வரை இந்த வசனங்கள் திரைப்படங்களிலும், வெளியிலும் நினைவுகூறப்படுவது தொடர்கிறது.
3. T.G.Vaidyanathan, Mr.Naipal's Round Trip and Other Essays, edited by Pradeep Sebastian and Prasanna Chandrasekharan, New Delhi, 2003, p.89.
4. உதாரணத்திற்கு பார்க்கவும்: Robert L.Hargraave,Jr. and Anthony C.Neidhart, 'Film and Political Consciousness in Tamil Nadu', Economic and Political Weekly, January 1,1975; Robet L.Hardgrave Jr., 'When Stars Displaced the Gods: The folk culture of cinema in Tamil Nadu', in Robert.L.Hardgrave Jr., Essays in the Political Sociology of South India, New Delhi, 1979; Karthikesu Sivathamby, The Tamil Films as a medium of Political Communication, Madras,1981, M.S.S.Pandian, The Image Trap; M.G.Ramachandran in Film and Politics, SAGE, New Delhi 1992, pp.33-38.
5. பாரதிதாசன் ராமானுஜர் (1935), கவி காளமேகம் (1936), பாலாமணி

அல்லது பாக்தாத் திருடன் (1937), சதிசுலோசனா (1944), ஆயிரம் தலை வாங்கிய அபூர்வ சிந்தாமணி (1947), பொன்முடி (1950), வளையாபதி(1952) உள்ளிட்ட பல படங்களுக்கு வசனமும், பாடல்களும் எழுதியுள்ளார். பார்க்க: திருநாவுக்கரசு, திராவிடர் இயக்கமும் திரைப்பட உலகமும், பக்கம்20.

6. மிஷேல் ஃபூக்கோ கூறுகிறார்: 'ஐரோப்பிய மரபுசார்ந்த நாடக அரங்கத்தில்அநேகமாக ஜப்பானிலும் பித்தன் (fool) மத்திய காலத்திலிருந்து பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு வரை முக்கிய பாத்திரம் வகித்தான். பைத்தியக்காரன் பார்வையாளர்களை சிரிக்க வைத்தான்; ஏனெனில், அவன் பிற நாடகக் கதாபாத்திரங்கள் காணாததைக் கண்டும், நாடகத்தின் முடிவை பிறருக்கு முன்னமேயே அறிவிக்கக் கூடியவனாகவும் இருந்தான். அவன் உண்மையை அதன் ஆன்மாவுடன் வெளிப்படுத்தக் கூடியவன்ஞ் வெறு வார்த்தைகளில் சொன்னால், நாடகத்தில் பைத்தியக்காரன் தன் உடல் மூலம் பிற நடிகர்களும், பார்வையாளர்களும் அறியாத உண்மையை வெளிப்படுத்துபவனாக இருக்கும்போது, அவன் குணசித்திரத்தின் மூலம் உண்மை வெளிதோன்றுகிறது.' Michel Foucault, 'Madness and Society' in Michel Foucault, Aesthetics, Method and Epistemology: Essential Works of Foucault 1954-1984, ed. James D.Faubian, vol.2. New York,1998. P.340.

7. இந்தப் பகுதியின் கொடுக்கப் பட்டுள்ள தரவுகள் அனைத்தும் மேற்குறிப்பிட்ட Home G.O.- -வில் காணப்படும் சி.ராஜ கோபாலாச்சாரிக்கு தமிழன் எழுதிய கடிதத்திலிருந்து பெறப்படுபவை.

8. தூக்கு மேடை என்பது நாற்பதுகளில் திராவிடர் கழக செயல்வீரரான எம். ஆர். ராதாவினால் மேடையேற்றப்பட்ட ஒரு நாடகத்தின் பெயருமாகும். இந்து மத்த்தையும், பிராமணர்களையும் விமர்சனம் செய்த இந்த நாடகம் மதறாஸ் அரசாங்கதால் 1949 ஆண்டு Dramatic Performance Act of 1876யின் கீழ் தடை செய்யப்பட்டது. ராதா நாடகத்தின் பெயரை மற்றும் மாற்றி அதை வேறு நாடகம் போன்று மேடையேற்றி போலீஸை எரிச்சலூட்டுவார். Home Department, G.O.No.1193, dated April 23, 1959.

9. பரம்பி லோனப்பன் ராஜாஜிக்கு எழுதிய கடிதம். Home G.O. பராசக்தி படத்தில் லோனப்பன் கூறுவது போல சகோதரனே அவன் சகோதரியை மானபங்கப்படுத்துவது போன்ற காட்சி எதுவும் கிடையாது.

10. இளையபாரதி (தொகுப்பாசிரியர்), வி.பி.சிந்தன்: நான் எப்படி கம்யூனிஸ்ட் ஆனேன், சென்னை, 1989. பக்4950.

11. Robert L.Hardgrave Jr.,The Dravidian Movement, Bombay, 1965, p.40.

12. S.Chinnasamy to Rajaji, October 18,1952, in Home G.O. (in Tamil)

13. P.S.Subbaraman to Rajagopalachari, October 31,1952, in Home G.O.

14. K.R.Doraisamy to Rajagopalachari, November 11, 1952, in Home G.O. (in Tamil)

15. Editor, Bharata Devi, to the Priavate Secretary to the Chief Minister, October 24,1952, in Home G.O.

16. P.E.Murugesan to Rajagopalachari, October 23, 1952, in Home G.O. (in Tamil)

17. G.Umapathy to the Chief Minister, October 24,1952, in Home G.O. (in Tamil)

18. Arunachalam to Palanimalai to the Chief Minister, January 2,1953, in Home G.O.(in Tamil)

19. Memorandum from the people of Rajapalayam to Chief Minister in Home G.O (in Tamil)

20. Lakshmanaswamy to Rajagoplalachari, November 7, 1952, in Home G.O. (in Tamil)

21. தினமணி கதிர், நவம்பர் 2, 1952.

22. திருநாவுக்கரசு, திராவிடர் இயக்கமும் திரைப்பட உலகமும், பக்கம்57.

23. மு.கருணாநிதி, நெஞ்சுக்கு நீதி, vol.II, Chennai, 1975 (in Tamil), p.191.

24. தினமணி கதிர், நவம்பர் 2, 1952.

25. தமிழன் ராஜாஜிக்கு எழுதிய கடிதம். Home G.O. (in Tamil)

26. தினமணி கதிர், நவம்பர் 2, 1952.

27. Anonymous post card to Rajaji, October, 1952, in Home G.O.

28. தமிழன் ராஜாஜிக்கு எழுதிய கடிதம், Home G.O.

29. திருநாவுக்கரசு, திராவிடர் இயக்கமும் திரைப்பட உலகமும், பக்கம்58

30. Home Secretary, Madras to Commissioner of Police, Madras, October 27,1952, in Home G.O.

31. Home Secretary, Madras to Chairman, Central Board of Film Censors, Bombay, (Letter No.195923 Pol.V/52-1)

32. Regional Officer, Central Board of Film Censors, Madras, to Chairman, Central Board of Film Censors, Bombay (Letter No.M-642/2511), November 22,1952, in Home G.O.

33. Deputy Secretary, Central Ministry of Information and Broadcasting, New Delhi, to Home Secretary, Madras (Letter No.4 (20) 52-F-II), December 17,1952 in Home G.O.

34. Home Secretary, Madras to Secretary, Central Ministry of Information and Broadcasting, New Delhi (Letter No.195923. V/52-3), January 3,1953, Home G.O.

35. National Pictures, Madras, to Secretary, Central Ministry of Information and Broadcasting, New Delhi, February 11.1953, in Home G.O.

36. Deputy Secretary, Central Ministry of Information and Broadcasting, New Delhi to Home Secretary, Madras, (Letter No.4/20/52-II), February 21,1953, in Home G.O.

37. Home Secretary, Madras to Secretary, Central Ministry of Information and Broadcasting, New Delhi (Letter No.195923-Pol.V/52-4), March 10,1953, in G.O.

38. அசோகமித்திரன், இருட்டிலிருந்து வெளிச்சம், சென்னை, 1997.

39. ஆனந்த விகடன், அக்டோபர் 11, 1953.

40. ஆனந்த விகடன், நவம்பர் 22, 1953.

41. ஆனந்த விகடன், செப்டம்பர் 27, 1953.

42. Jocob Pandian, Caste, Nationalism and Ethnicity: An Interpretation of Tamil Cultural History and Social Order, Bombay, 1987, p.49.

43. 'Passing of Periyar', Economic and Political Weekly, January 12, 1974.

44. Anandhi S., 'Women's Question and the Dravidian Movement c.1925-1948', Social Scientist, May-June 1991.

45. Theodare Baskaran's interview with Stalin.K.Srinivasan, the Regional Officer of the Central Board of Film Censors, Madras, on May 5, 1975. (I am grateful to Baskaran for providing me with these details).

46. Eugene Irschick, Politics and Social Conflict in South India: The Non-Brahman Movement and Tamil Separatism, 1916-1929, Berkeley and Los Angeles, p.340.

47. Charles Ryerson, Regionalism and Religion: The Tamil Renaissance and Popular Hinduism, Madras, 1988, p.179.

48. K.S.Ramanujam, Challenge and Response: An Intimate Report on Tamil Nadu Politics, (1967-1971), Madras, 1971. p.175.

49. William E.Connolly, Ethos of Pluralization, Minneapolis and London, 1995, p.101.

50. William E.Connolly, Why I Am Not a Secularist, Minneapolis and London, 1999, p.159.

# ஒண்ணும் ஒண்ணும் மூணு; தமிழ்த் திரைப்படங்களில் மனநோய்

**சஃபி**

ஏன் மனநோய் வருகின்றது என்பதற்கு மேற்கத்திய மனநலத்துறை விஞ்ஞானத்தில் நிறைய கோட்பாடுகள் உண்டு. அதன் நீண்ட வரலாற்றில் உடல் பித்தநீரின் (Humor) சமனற்ற சுரப்பினால் மனநோய் வருகின்றது என்று சொன்ன ஹிப்போகிரேட்ஸ் தொடங்கி, பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் மொழி சார்ந்து மனதைப் புரிய முயன்ற ஃப்ராய்ட் வரை, பல கோட்பாடுகள் மாறி வந்திருக்கின்றன. தற்போதைய நவீன மனநல மருத்துவம் (Psychiatry) மூளையின் சீரற்ற ரசாயன மாற்றங்களினால் மனநோய் வருகின்றது என்று சொல்லும். அடிப்படையில் மனநலத்துறைக்கும், நாம் முன்பு பார்த்த உளப்பகுப்பாய்வுக்கும் (Psychoanalysis) மனநோயை அணுகுவதில் வித்தியாசமுண்டு.நனவு மனத்தைத் தாண்டிய மன இயக்கங்களுக்கு உளப்பகுப்பாய்வு முக்கியத்துவம் கொடுக்கும். அது போக உளப்பகுப்பாய்வு கலாச்சார ஆய்வுகளுக்கு, சினிமா ஆய்வுகளுக்கு பயன்படும். சைக்கியாட்ரி அந்த வேலையைச் செய்வதில்லை. மனநோய் வகைபாட்டியலிலும் இரண்டுக்கும் வித்தியாசங்கள் உண்டு.

நவீன மனநலத்துறையில் மனநோய் சம்பந்தமான பட்டியல்கள் நீளமாக தடிதடியான புத்தகங்களில் காணப்படும். உளப்பகுப்பாய்வில் குறைந்த மனநோய் வகைப்பாடுகளே உண்டு. நோய்வகைப்பாட்டியலைக் குறித்தும் அது அதிகம் அலட்டிக் கொள்வதில்லை. அதைத்தொடர்ந்து மனநோய் தீர்க்கும் உளவியல் சிகிச்சையிலும் ஃப்ராய்ட் பெரிதும் ஆர்வம் காட்டதவராகவே இருந்துள்ளார். மருத்துவர்கள் தவிர, உளப்பகுப்பாய்வு சிந்தனைகளின் மீது ஆர்வமுள்ள யாரும் கடுமையான சுயபரிசோதனையை தகுதிபெற்ற சைக்கோ அனாலிஸ்ட்டின் கண்காணிப்பின் கீழ் மேற்கொண்டு உளப்பகுப்பாய்வு சிந்தனைகளை கற்கலாம்.அதைப்பயன்படுத்தலாம் என்கிற சுதந்திரத்தை தந்தவராய் இருந்துள்ளார் ஃப்ராய்ட். இந்தியாவில் உளப்பகுப்பாய்வு சிந்தனைகளைப் பற்றி நிறைய எழுதிக்கொண்டிருக்கும் திரு.சுதிர் காகர் அடிப்படையில் ஒரு எஞ்ஜீனியராவார்.

உளப்பகுப்பாய்வு, தத்துவத்துடனும் கலைப் படைப்புகளுடன் நெருக்கமான உறவு கொள்வதுண்டு. உளப்பகுப்பாய்வின் தொடக்ககாலச் சிந்தனைகள் தாஸ்தெய்வ்ஸ்கி, மைக்கலாஞ்சலோ, எட்கர் ஆலன்போ, ஜேம்ஸ் ஜாய்ஸ் முதலியோரின் படைப்புகளைப் புரிய முயற்சி செய்திருக்கின்றன. கலைஞர்களும், கலாச்சார ஆய்வாளர்களும் இன்றளவும் உளப்பகுப்பாய்வு சிந்தனைகளுடன் நெருக்கமான உறவுகளைப் பேணிக்கொண்டு வருகின்றனர்.

நவீன மனநலத்துறை நூல்களைப் புரட்டினால் அதில் பிறழ்வுநிலைக்கான உதாரணங்களாக வான்கா, தாஸ்தெய்வ்ஸ்கி, ஹெமிங்வே முதலிய படைப்பாளுமைகள் இருக்கக் காணலாம். இன்று தாஸ்தெய்வ்ஸ்கி படம் போட்டு காக்காய் வலிப்புக்கான மருந்துக் கம்பெனிகள் மாத்திரைகள் விற்கின்றன. பாரதியார்கூட மனநோய் லேபிளிலிருந்து தப்ப முடியவில்லை. மனித இருப்புக்குறித்தும், மனிதத்துயர் பற்றி இந்தப் படைப்பாளுமைகள் எழுப்பிய ஆழமான விசாரணைகளுக்கு உளப்பகுப்பாய்வுதான் தீவிரமாகச் செவிசாய்க்கும்.

தமிழ் சினிமாவில் மனநோய்க்கான காரணங்கள் என்ன சொல்லப்படுகின்றது? மனநோய் எப்படிக் காட்சிப்படுத்தப்படுகின்றது? மனநோய் எப்படி தீர்க்கப்படுகிறது? மனநோயானது மற்ற கதாபாத்திரங்களால் எப்படிப் பார்க்கப்படுகிறது? மனநோயால் பாதிக்கப்பட்டவர்கள் மற்ற கதாபாத்திரங்கள் புழங்கும் வெளியிலிருந்து தனிமைப்படுத்தப்படுகின்றார்களா? கதாபாத்திரங்கள் உயர் வர்கத்தினராய் இருக்கும்போது மனநோய் எப்படிக் கணிக்கப்படுகின்றது? ஆண் மனநோயாளிகள், பெண் மனநோயாளிகளைக் காட்டும்போது ஏதாவது வித்தியாசம் பேணப்படுகிறதா?

மனநோய் சம்பந்தப்பட்ட நம்பிக்கைகள் என்னன்ன? என்ற கேள்விகளோடு சம்பந்தப்பட்ட படம் வெண்ணிற ஆடை. அப்படம் மனநோய் சம்பந்தப்பட்ட இவ்வளவு கேள்விகளோடு தொடர்புடைய முதல்படமாயிருக்கிறது.

ஒரு விதத்தில் சொல்லப் போனால், மனநோய் சம்பந்தப்பட்ட கணிசமான படங்களைப் பார்த்ததையொட்டியே மேற்சொன்ன கேள்விகள் எனக்குள் முளைத்தன எனச் சொல்லாம். கதையோட்டத்தில் சாதாரண கதாபாத்திரங்களுக்கு எதிர்நிலையில், ஒரு பைத்தியக்கார கதாபாத்திரம் வந்துவிட்டாலே மேலே சொன்ன எல்லா கேள்விகளும் பூடகமாக உள்ளே புகுந்துவிடுகின்றன.

காலகதியில் சமீபத்திய படங்களே மறந்து விடும் நிலையில், இந்தக் கேள்விகளோடு தொடர்புடைய ஐம்பது வருடத்துக்கு முந்திய படங்களைப் பற்றி நினைவுபடுத்தி எழுதுவது சிரமத்தை தரக்கூடிய விஷயமாகும். ‘பைத்தியத்தைப்’ பின்தொடர விரும்பும் ஆர்வலர்கள் அந்தப் படங்களைப் பார்த்து விடுவது நல்லது.

வெண்ணிற ஆடையின் இரண்டாம் பாகமாக அதன் ‘ஆண் வடிவம்’ என எங்கிருந்தோ வந்தாள் (1970) திரைப்படத்தைச் சொல்லலாம். ஏ.சி. திருலோகசந்தர் இயக்கியது. இப்படத்தை ஒரு இந்திப்படத்தின் தழுவல் என்பார்கள். இது பாதி சீர்திருத்தப் படம். படத்தில் கதாநாயகி கர்ப்பமானதிற்குப் பின் திருமணம் நிகழும். கர்ப்பம் சித்தபிரமை பிடித்த கதாநாயகனால் நடக்கும். கதாநாயகி தேவதாசி குலத்தைச் சார்ந்தவள். எனினும், ஷோபா மாதிரியே திருமணம் செய்து புனிதமான குடும்ப அமைப்பிற்குள் செல்ல ஆசைகொள்பவள். கதாநாயகன் ராஜபரம்பரை. எனினும் சித்தபிரமை கொண்டவன். சமூகத்தின் விளிம்புகளில் இருக்கும் இருவரும் தங்களது சமூக இடைவெளியைக் கடந்து திருமணம் செய்துகொள்ள முயல்வதுதான் கதையின் மையச்சரடு.

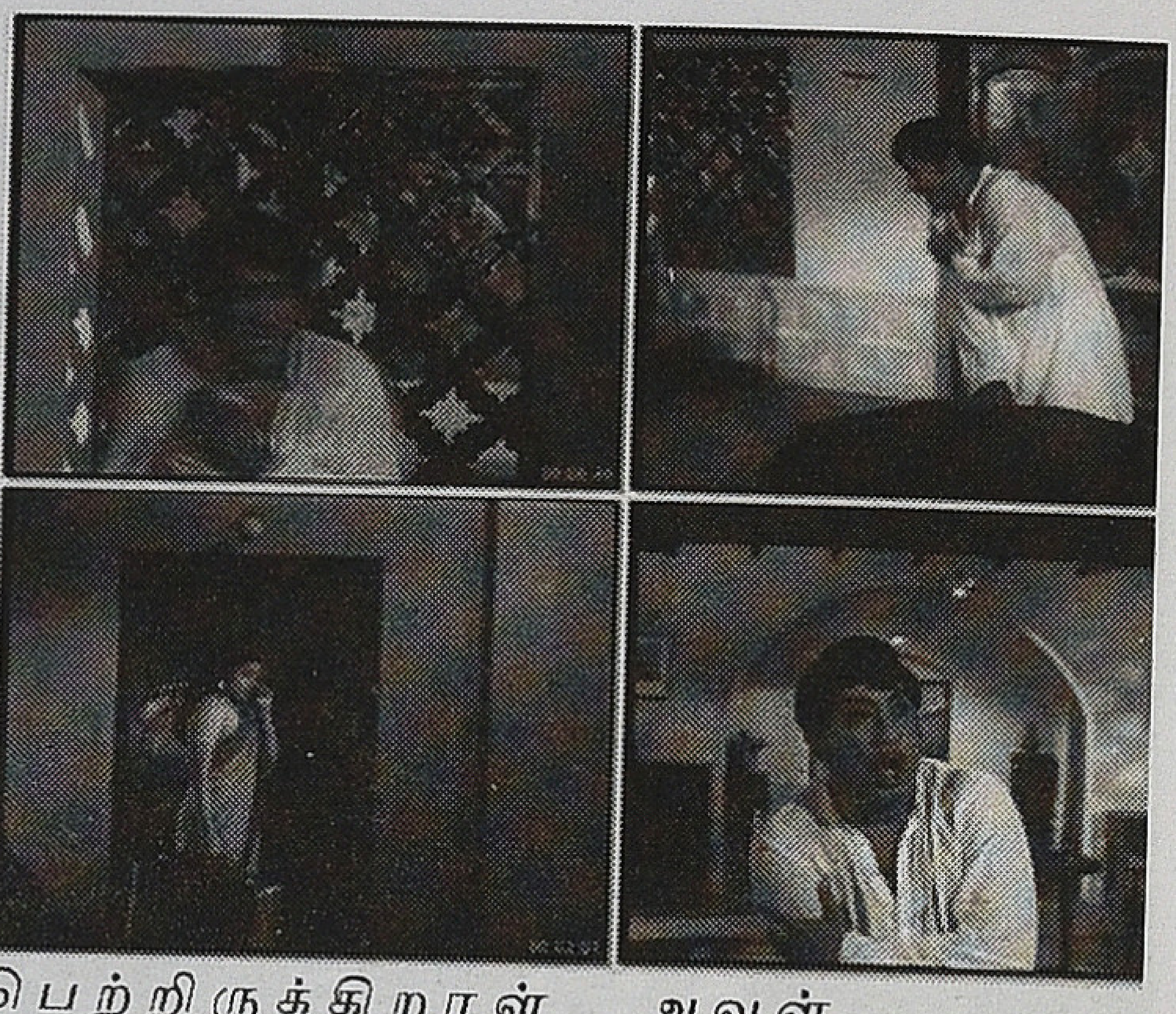
கதை ஆணைச் சுற்றி வருவதால் இதில் எல்லைமீறல், முரட்டுத்தனம் எல்லாம் அதிகம். வெண்ணிற ஆடை திரைப்படத்தில் பிறழ்வு நிலையில் மேல்சட்டை கழற்றப்பட்டு பார்வையாளர்களுக்குக் காட்சி இன்பம் கிடைத்ததைப் போல், இப்படத்தில் சுவாதீனமில்லாத கதாநாயகன் ஒரு மழைக்காலத்தில் ஈரம் சொட்ட சொட்ட நனைந்த உடையில் இருக்கும் கதாநாயகியை வன்புணர்ச்சி புரிவான். இப்படி பிறழ்வு நிலையிலும் பார்வையாளர்களுக்குப் பாலியல் காட்சிஇன்பம் தருவதில் காமிராவானது ‘காரியப் பைத்தியமாக’ செயல்படுவதில் தவறுவதில்லை.

ராவ் பகதூர் குலசேகர படவட்டவராயருக்கு(மேஜர் சுந்தர் ராஜன்) குணசேகரன்(சிவாஜி) தனசேகரன்(பாலாஜி) சந்தர்(முத்துராமன்) என மூன்று மகன்களும் , மோகனா என்றொரு மகளும் இருக்கிறார்கள்.

கதாநாயகன் குணசேகரன் சித்த சுவாதீனம் இல்லாதவன். அடிக்கடி இடது கையால் வலது தோள் பட்டையை சொரிந்து கொள்வது. குழந்தைத்தனமாக மிட்டாய், லட்டு கேட்பது, தரையில் சாக்பீசால் கிறுக்குவது முதலியன இவனது பைத்தியக்காரத்தனத்தின் அம்சங்கள்.

இப்படத்திலும் பைத்திய பாத்திரம் “வந்து பிறந்து விட்டேன் வாழத் தெரியவில்லை“ என தெளிவாகப்பாடும். இளமையும் புத்திசாலியும் கொண்ட பெண்ணை மணந்துகொண்டால் அவன் குணமடைய வாய்ப்புண்டு என்று டாக்டர் ஒருவர் சொன்ன ஆலோசனையை ஆதாரமாகக் கொண்டு படம் தொடங்கும்.

‘எங்கிருந்தோ வந்தாள்‘ நாட்டியத்துடன் தொடங்குகிறது. ரசிக்கும் சீமான்கள் அந்த மானாட்டத்தை ரசித்துக் கொண்டிருக்கிறார்கள். ஆட்டத்துக்குப் பிறகு, அவ்விடத்தில் எதுவும் தப்பாக நடக்காது, அது கண்ணியமான இடம் என்பதைக்காட்ட அக்கூட்டத்தில் சில பெண்களும் உட்கார்ந்திருக்கிறார்கள். நாட்டியமாடிக் கொண்டிருக்கும் நாயகி, ஊரார்கள் பழிக்கும் தாசிகள் குலத்திலிருந்து வந்தவள்; பெயர் ராதா (ஜெயலலிதா); இழி குலத்திலிருந்து வந்திருந்தாலும் அவளுக்கு கவிதையை ரசிக்கத் தெரியும்; காளிதாசனின் சகுந்தலை நாடகத்தைப் படிக்கவும் தேர்ச்சி



பெற்றிருக்கிறாள் அவள். “ஆண்கள் பெண்களை சகஜமாக மறந்து விடக்கூடியவர்கள்“ என்று பல காட்சிகளில் மொத்த பெண்களுக்காகவும் ‘ஆண்களின் மறதி பற்றி வசனம் பேசுகிறாள் ராதா. இதனை நிரூபிக்க ராதா காதலித்து கலவி புரிந்துபின், சகுந்தலையை மறந்து போன துஷ்யந்த மகாராஜாவினைப் பற்றி அடிக்கடி சகுந்தலை நாடகத்திலிருந்தே உதாரணம் காட்டுகிறாள். ராதா பேசும் ‘ஆண்களின் மறதி’ ஏதோ வெளிக் காரணங்களினால் ஏற்பட்ட விபத்தினாலோ அல்லது பைத்திய நிலையின் காரணத்தினாலோ தோன்றும் மறதியல்ல. அது ஆண்களுக்கு இயல்பாகவே இருக்கும் மறதி என்றபடிதான் பேசுகிறாள்.

நாட்டியமுடிவில் கதாநாயகனின் தந்தை மேஜர் சுந்தர்ராஜன் ஆட்டக் கூடத்திற்குள் வருகிறார். வந்தவரை ‘பட்வட்டவராயர்’ பெரிய ராஜகுடும்பத்தைச் சார்ந்தவர் என்று சுகுமார் என்ற மைனர் காரெக்டர் நமக்கு அறிமுகப்படுத்துகிறது. பாடலின் பொருட்செறிவைக் கேட்டு தான் அங்கு வ்ந்ததாகச் சொல்லுகிறார் மேஜர்.

. ராதா அப்பாடல் எழுதிய கவியின் கவிதைகளின் மேல் தான் பைத்தியம் கொண்டிருப்பதாய்ச் சொல்லுகிறாள். அதற்கு, அந்தக் கவி இப்பொழுது தன்னிலை இழந்த பைத்தியமாய் இருப்பதாயும், அந்தக்கவியின் தந்தைதான் தான் என்றும் மேஜர் தன்னை அறிமுகப்படுத்திக் கொள்கிறார். தன் மகனுடன் பொம்மை கல்யாணம் செய்து பாசாங்குக்காக குடும்பம் நடத்தினால் மகன் குணமடைய வாய்ப்பிருப்பதாகக் கூறுகிறார். அதற்காக மாதம் இரண்டாயிரம் தொகையும் தருவதாகச் சொல்லுகின்றார்.

அதைக்கேட்டு பணத்துக்காக நாங்கள் விலைபோவதில்லை என்று ராதாவின் தாயான வடிவு சீற்றம் கொள்கிறாள்.

“இந்த இடத்திற்கு வருபவன் எவன்தான் சுயபுத்தியுடன் நடந்துகொள்கிறான். ஆசை நாயகியாய் மட்டும் வைத்துக்கொள்ள ஆசைப்படும் பண்பில்லாத ஆண்களை விட பைத்தியக்காரனுடன் பொம்மைக் குடும்பம் நடத்துவது எவ்வளவோ மேல்“ என்று சொல்லி தன் தாயை சமாதானப்படுத்திவிடுகிறாள் ராதா. படவட்டவராயர் கிளம்பும்போது ராதாவின் தாய், “ராதா களங்கமான குடும்பத்திலிருந்து வந்திருக்கலாம். ஆனால் அவள் உடலோ, இதுவரை களங்கத்தைச் சந்தித்திராதது“ என்று சொல்லி கன்னிமை அழியாத அவளைப் படவட்டவராயரோடு அனுப்புகிறாள்.

ராதாவை தன் பங்களாவுக்கு அழைத்துச் செல்லுகிறார் படவட்டவராயர். எல்லாரிடமும் ராதாவை அறிமுகப்படுத்துகிறார். அந்த பங்களாவில் குணசேகரனின் அண்ணன் தனசேகரன் மட்டும் தாழ்ந்த குலத்தில் இருந்து வந்த ராதாவின் மேல் வெறுப்பைக் காட்டுகிறான். அவளை மாடியில் இருக்கும் குலசேகரனின் அறைக்கு முன்வாசல் வழியாக இல்லாமல், புறக்கடை வழியாக அழைத்துச் செல்லுமாறு தந்தையிடம் சினந்துகொள்கிறான் அவன்.

வெண்ணிறஆடை படத்தில் கதாநாயகி அறிமுகமாகும்போது அவள் அறையில் அடைத்துப் போடப்பட்டது போல் காட்டப்படுவதில்லை. அங்கு அறையினுள் சுதந்திரமாக நடமாடுகிறாள் ஷோபா.

ஆனால் இப்படத்திலோ குணசேகரன் மாடியில் ஒதுக்குப்புறமான அறையில் தாளிடப்பட்டு அடைபட்டுக்கிடப்பதை பார்க்கிறோம். குணசேகரனின் பயங்கரமான ஓலம் அறையிலிருந்து கேட்கிறது.

படவட்டவராயர் ராதாவினிடம் விடைபெறும் சமயத்தில் பெரிய டார்ச் லைட்டை அவளிடம் கொடுத்து, குணசேகரன் எதாவது கிளர்ச்சியடைந்து ஆவேசமாக நடந்துகொண்டால் ‘அந்த டார்ச் லைட்டை அவன் முகத்தில் அடித்தால் மூர்க்கம் தணிந்து சாந்தமாகிவிடுவான்‘ என்று சொல்லி விட்டுச் செல்கிறார். கிட்டத்தட்ட ஒரு மனநல மருத்துவர் செய்ய வேண்டிய பணி அந்த டார்ச்லைட்டுக்கு. அப்போது சாதாரண வஸ்துவாக இருந்தாலும் திரைப்படத்தின் போக்கையே மாற்றியது அந்த டார்ச்லைட்.

அடைக்கப்பட்டிருந்த அறை ஜன்னல் வழியாக ராதா உள்ளே எட்டிப் பார்க்கிறாள். காதலினால் பைத்தியமாகிப்போன குணசேகரன் அங்கே வெள்ளை நிற சட்டை பேண்ட் அணிந்து கொண்டு காதல் கவியரங்கத்தை தனியாக நடத்திக்கொண்டிருப்பான். அறையுள்ளே கம்பர், ஔவையார், பாரதிதாசன், பாரதியார் புகைப்படங்கள் சுவரில் மாட்டப்பட்டிருக்கும். ‘கவிதா கவிதா‘ என்று ஆங்காங்கே கிறுக்கப்பட்டிருக்கும். நெடுநாள் தலைவாரப்படாத நிலையில், தாடியுடன் பறவையின் இறகானது முடியில் செருகியிருக்க, கிழிந்த ஆடையுடன் நமக்கு அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறான் குணசேகரன்.

அக்காட்சியில் குணசேகரன் கம்பனையும் பாரதியையும் விட்டு விட்டு ஔவையையும் பாரதிதாசனையும் காதலைப் பற்றி பேசுமாறு கேட்டுக்கொள்கிறான். அவர்களைத் தானே சொர்க்கத்தில் போய் கூட்டி வந்ததாகச் சொல்லுகிறான். தன் முன் பார்வையாளர்களே இல்லாத நிலையில் தனக்குத்தானே பேசி ஔவை, பாரதிதாசன் குரல்கள் போன்று பேசி நடித்தும் கொள்கிறான்.. கடைசியில் ‘காதல்.. காதல்.. காதல் போயின் சாதல்‘ என்று தன் பங்குக்கான கவிதையையும் சொல்லுவான்.

> சாதாரண
> கதாபாத்திரங்களுக்கு
> எதிர்நிலையில்,
> ஒரு பைத்தியக்கார
> கதாபாத்திரம்
> வந்துவிட்டாலே...
> எல்லா கேள்விகளும்
> பூடகமாக உள்ளே
> புகுந்துவிடுகின்றன.

அவன் பைத்தியம் என்று ஸ்தாபிக்க இந்தக் காட்சிகள் நமக்குப் போதுமானவையாய் இருக்கின்றன. குணசேகரன் வினோதமாக நடந்து கொள்வதைப் பார்த்துச் சிரிக்கிறாள் ராதா. ஜன்னல் வழியாக ராதாவை முதன்முதலாக பார்க்கிறான் குணசேகரன். மறுநாளும் ஜன்னல் வழியாக பேச்சுக் கொடுக்கிறாள் ராதா. ஜன்னல் அருகே பேசிக்கொண்டே சென்று அவள் கழுத்தை நெறிக்கப் பார்ப்பான் குணசேகரன். அதிலிருந்து தப்பி விடுவாள் ராதா.ஆனால் அவளின் மேலாக்குத் துணி மட்டும் குணசேகரனின் கைகளில் மாட்டி விடும்.

பின்பு, வீட்டு வேலையாள் வழியாக குணசேகரனின் கேஸ்ஹிஸ்டரியை அறிந்து கொள்கிறாள் ராதா.

குணசேகரன் கதையின் ஃப்ளாஷ் பேக் ஏழை தமிழ் வாத்தியாரின் பெண் கவிதா. அவளைத்தான் குணசேகரன் விரும்பி திருமணம் செய்து கொள்ள நினைத்திருந்தான். ஆனால், அவள் மைனர் சுகுமாரின் சதித்திட்டத்தாலும், தந்தையின் வற்புறுத்தலினாலும் சுகுமாரையே மணந்துகொள்ளும் நிலைக்கு ஆளாகிவிடுகிறாள். மாலைநேர திருமணவிருந்தின் போது காதலனை விட்டு வேறொருவனை கைபிடித்தது பொறுக்காமல், குணசேகரன் கண் முன்னாலேயே பட்டாசு வெடித்தீயை தன் சேலையில் பற்ற வைத்துக்கொண்டு, மாடியிலிருந்து குதித்துத் தற்கொலை செய்துகொள்கிறாள். தரையில் ரத்த வெள்ளத்தில் இறந்து கிடக்கும் கவிதாவை மாடியிலிருந்து பார்க்க்கிறான்.

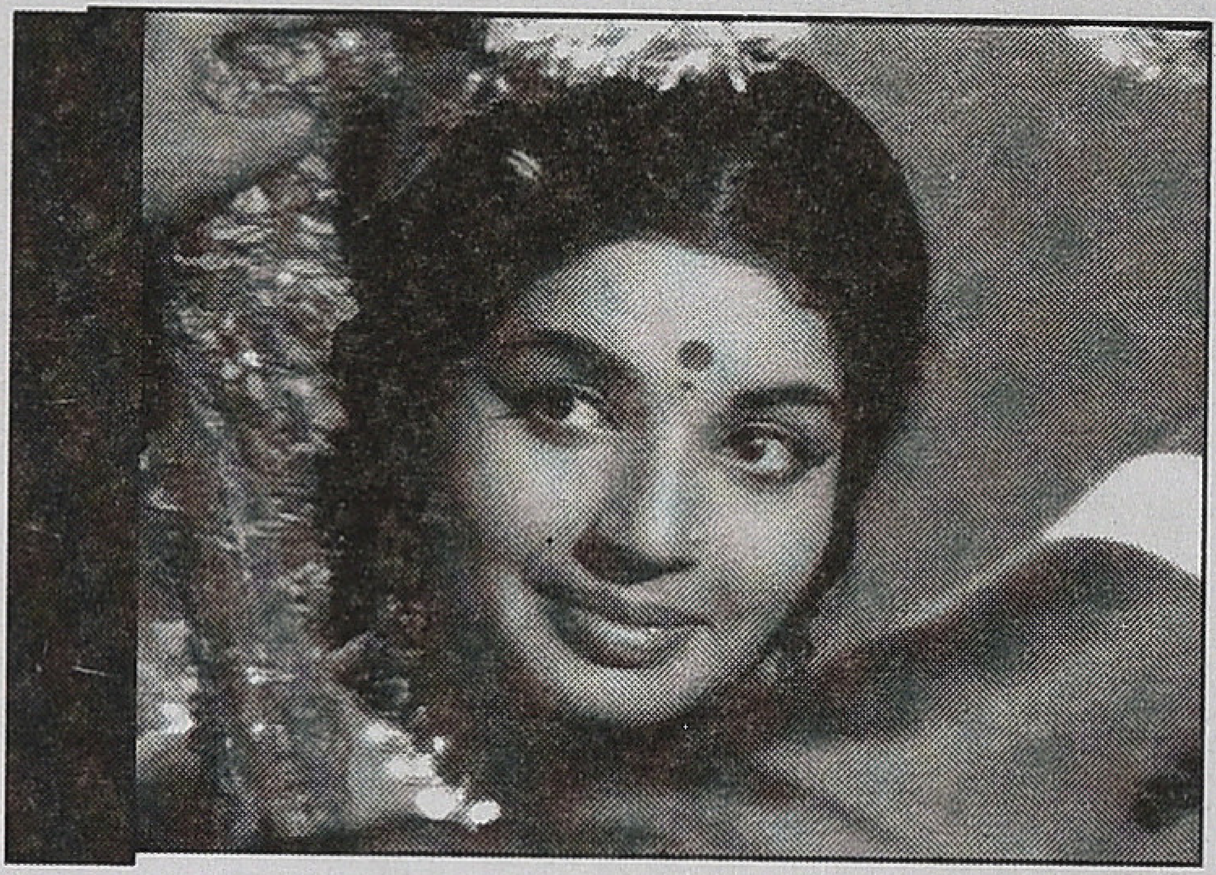
மஞ்சள், சிவப்பு வர்ணவிளக்குகளின் பிரகாசமானது மாடியில் நிற்கும் குணசேகரன் முகத்தில் மாறிமாறிக் காட்டப்படுகிறது. கடைசியில் கறுஞ்சிவப்பு நிற விளக்கின் ஒளியானது திகைத்து நிற்கும் அவன்முகத்தில் படியும்போது அவன் சித்தம் கலங்கிவிடுவதாய்க் காட்டப்படுகிறான்.

அதிலிருந்து பட்டாசு சத்தத்தை கேட்டாலோ, அல்லது நெருப்பைக் கண்டாலோ பீதியடையத் தொடங்குகிறான். சிவப்பு நிறத்தைப் பார்த்தும் , நாதஸ்வர

ஓசையைக் கேட்டும் கலவரமடையும் ஷோபாவின் நோய் அறிகுறிகளையே நமக்கு இது நினைவு படுத்துகிறது.

இரண்டு படங்களிலும் ஒலி, ஒளிக்கான புலன்களின் வழியாகவே நோய் அறிகுறிகள் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. திரைப்படம் போன்ற காட்சி ஊடகங்களுக்கு கண், செவி போன்ற புலன்களே அத்தியாவசியமாக இருப்பது இதற்குக் காரணமாக இருக்கலாம்.

பிறகு முன்பு பேசியபடி மாடியில் பொம்மை கல்யாணம் நடக்கத் தொடங்குகிறது. மண மாலையை ராதாவின் கழுத்தில் போடும் சமயத்தில் அவள் முகத்தைப் பார்க்கிறான். 'நீ கவிதா இல்லை'என்று சொல்லி ஆர்ப்பாட்டம் பண்ணி மாடியிலிருந்து குதிக்கப் பார்க்கிறான் குணசேகரன். அண்ணன் தனசேகரன் கம்பால் அடித்து அவனை அடக்குகிறான். பைத்தியக்கார



ஆஸ்பத்திரியில் அவனைச் சேர்க்கச் சொல்லி சத்தம் போடுகிறான். அம்மா தலையிட்டு, தானிருக்கும் வரை அது நடவாத காரியம் என்று தடுத்து விடுவாள்.

ராதா, தான் பழைய கவிதாவின் மறு அவதாரம் என்று குலசேகரனிடம் பேசிப் பழக ஆரம்பிக்கிறாள். இருவருக்கும் நெருக்கம் அதிகமாகிக் கொண்டிருக்கும் சமயத்தில் ஒரு காட்சியில் முன்பு ராதாவிடமிருந்த பறித்த மேலாக்குத் துணியினாலேயே அதையொரு மலர் மாலை போல் செய்து ராதாவின் கழுத்தில் குழந்தைத்தனமாக போட்டுவிடுகிறான் குணசேகரன். ராதா நிஜ திருமணமே நடந்துவிட்டது போல் பூரிப்படைந்து விடுகிறாள் அந்தக்காட்சியில். அதுவரை ராதாவை கவிதா என்று சொல்லிக்கொண்டிருந்த குணசேகரன் மாலையிட்டதிலிருந்து ராதாவென்றே அவளை அழைக்கத்தொடங்குவான்.

ராதா ஒரு மனோதத்துவ டாக்டர் போன்று சிகிச்சைகளைத் தொடங்குகிறாள். வெண்ணிற ஆடையில் காட்டப்பட்டது போல், "வலிக்கும் போது சிரிப்பது' போன்ற ஏறுக்குமாறான அதே சிகிச்சை முறைகள்தான் ராதாவின் முறையும். குணசேகரன் வேலையாளை வெறும் கையால் அடித்தால் நன்றாக அடிக்கச் சொல்லி அவனுக்கு, பெரிய கம்பை எடுத்துத்தருவது. அவன் டப்பாவை போட்டு உடைத்தால், இவள் பெரிய பீங்கான் கோப்பையைப் போட்டு உடைப்பது என்ற ரீதியிலான சிகிச்சை முறைகள் தொடங்குகின்றன. இதிலேயே குணசேகரனுக்கு நல்ல பலன் கிட்டத் தொடங்குகிறது. மாறத் தொடங்குகிறான். கிழிந்தஉடைகள் போய் நல்ல உடைகளை அணியத் தொடங்குகிறான். அவன் வசிக்கும் அறையும் பொலிவடையத் தொடங்குகிறது.

ராதாவும் அந்த வீட்டுக்குள் மெதுவாக ஒன்றத் தொடங்குவாள். வீட்டிலிருக்கும் துளசிமாடம், கிருஷ்ண விக்கிரகம் ஆகியவற்றைப் புனிதமாகப் பூஜிப்பாள். ஓய்வு நேரங்களில் புத்தகம் படிப்பாள். அந்த பெரிய வீட்டில் ராதாவை அங்கீகரிக்கும் ஒரே மனுஷி தனசேகரனின் மனைவி அமிர்தம் (தேவிகா).

ஒரு காட்சியில் குணசேரகன் தங்கை மோகனாவிற்கு இருக்கும் சினிமா பைத்தியத்தை பயன்படுத்தி, பக்கத்து வீட்டு மைனர் சுகுமார் அவளை மோசம் செய்ய நினைப்பதைப் பார்த்து அவனிடம், "சின்னப்பெண்ணை கெடுக்காதே" என்று வாதிடுவாள் ராதா. அதற்கு அவன் ராதாவின் குலத்தைச் சொல்லித் திட்டுவான். மற்றொரு காட்சியில் தனசேகரன் (பாலாஜி) தனது குழந்தைகளுடன் விளையாடிக் கொண்டிருப்பதைப் பார்த்து குழந்தைகளை திட்டி அவளிடம் விளையாடக்கூடாது எனச் சொல்லி குழந்தைகளை அனுப்பிவிடுவான். அப்போது குணசேகரனின் பொம்மை மனைவியாக இருந்தாலும் ராதா தனசேகரனை அண்ணா என்று அழைப்பாள். அதைக்கேட்டு ராதாவின் கன்னத்தில் அறைந்து விடுவான். "நீ ஒரு அறுந்த காத்தாடி உன்னை யார் வேண்டுமானாலும் சொந்தம் கொண்டாட முடியும்" என்று ராதாவை அவள் குலம் சொல்லி அவமானப்படுத்துவான். அறைக்குள் இருக்கும் குணசேகரன் இந்த அறைபடும் காட்சியைக் கண்டு துடிதுடிப்பான். அவமானத்தைத் தொடர்ந்து ராதா வீட்டை விட்டு வெளியேறப் போவாள். பைத்தியம் முழுமையாகக் குணமாகாத அந்த நிலையிலும் "நான் உன்னை அழைக்கவில்லை என் உயிரை அழைக்கிறேன்", என்று பாட்டுப்பாடி ராதாவை மறுபடியும் வீட்டிற்குள் வரச்செய்துவிடுவான் குணசேகரன்.

தனசேகரன் ராதாவை தாசிகுலம் என்று சொல்லி அவமானப்படுத்திக் கொண்டிருந்தாலும் அவனோ தனது டைப்பிஸ்டான ஆங்கிலோ இந்திய சட்டைக்காரிக்கு பொன்னும் பொருளும் கொடுத்து தொடுப்பாக வைத்துக்கொள்ள ஆசைப்படுபவன். அந்தச் சட்டைக்காரியோ(சச்சு) பணத்திற்காக ஆளை மாற்றுபவள். அசல் காதலன் இருக்க(டைபிஸ்ட் கோபு) ஐந்து லட்சம் பணம் வரும் என்பதற்காக தனசேகரனையும் விட்டுவிட்டு நாகேஷையும் காதலிப்பாள்.

ஒரு நாள் இரவு வானம் இடி இடித்து மின்னல் பளீரிடுகின்றது. குணசேகரன் அதைப் பட்டாசு சத்தம்... நெருப்பு என்று தவறாகப் புரிந்து கொண்டு பயந்து அலறுகிறான். ராதா அவனைப் பயப்பட வேண்டாமென்று ஆற்றுப்படுத்தி விட்டு, நனைந்த தன் ஆடைகளை மாற்றிக்கொண்டு வருவதாகக்கூறி தன் அறைக்கு வருகிறாள். அவளைத் தொடர்ந்து வரும் குணசேகரன், ராதாவின் உடல் செழுமைகளைக் கண்களின் கீழ்பாகம் துடிக்க, வெறிக்க வெறிக்கப் பார்க்கிறான். அவனின் காமஇச்சை தூண்டப்பட, குழந்தைத்தனமும், பைத்தியக்காரத்தனமும் அவனிடமிருந்து போய்விட ராதாவை வல்லுறவு கொள்ள முயற்சிக்கிறான். ராதா தற்காப்புக்கு படவட்டவராயர் கொடுத்த டார்ச்லைட்டை எடுக்க முயல்கிறாள். ஆனால் அந்த நேரம் பார்த்து டார்ச்லைட்டோ குப்புறக் கவிழ்ந்து கிடந்த நாற்காலிக்கு இடையில் மாட்டிக் கொண்டு, ஆபத்துக்கு வெளிவந்து உதவாமல் சதிசெய்துவிடும். அம்மா வடிவு கட்டிக் காப்பாற்றி வந்த

கன்னித்தன்மை அந்த இரவில் ராதாவிடமிருந்து களவாடப்பட்டு விடும். அப்போது ராதா, குணசேகரனை "இதயமில்லாத வெறி பிடிச்ச மிருகம்" எனத் திட்டுவாள்.

ராதா கற்பிழந்த நிலையில் தலைவிரி கோலமாக கிடப்பதைப் பார்த்து, குணசேகரனுக்கு புத்தி திரும்பிவிடுகிறது. பகுத்தறிவு வேலை செய்யத்தொடங்கி விடுகிறது. சுவாதீனமான மக்களுக்கே லேசில் வராத குற்றவுணர்ச்சி அவனிடம் தலைதூக்குகிறது. சுயதண்டனையாக சுவரில் தனது தலையை "நான் மிருகம் மிருகம்" என்று சொல்லி ரத்தம் வர மோதிக்கொள்கிறான் அவன். அவனை அடக்க கட்டிப்போட்டு விடுகிறார்கள். இத்தடவை குணசேகரனை கண்டிப்பாக பைத்தியக்கார ஆஸ்பத்திரியில் சேர்த்து விடவேண்டுமென்று அண்ணன் தனசேகரன் சொல்ல மனநல மருத்துவரும், செவிலியர்களும் வந்து குணசேகரனைத் தூக்கிக் கொண்டு போக முயற்சிக்க, குணசேகரன் அவனுடைய அம்மாவின் காலைப் பிடித்துக் கொண்டு ஆஸ்பத்திரிக்கு போக மாட்டேன் என்று கதறுவான். அம்மா குறுக்கிட்டு குணசேகரன் வீட்டிலேயே இருக்கட்டும் என்று மீண்டும் மறுத்து விடுவாள். ராதாவும் குணசேகரன் வாழ்க்கை இனிமேல் தன் பொறுப்பு என்று எல்லோரிடமும் சொல்லி மனநலத்துறை சார்ந்தவர்களை அனுப்பிவிடுவாள்.

தன்னைப் பார்க்காமல் கூனிக்குறுகும் குணசேகரனை 'தன் கண்களைப் பார்க்குமாறும் அதில் எந்த ஆத்திரமோ அல்லது குற்றம் சுமத்துதலோ இல்லை' என்று அவன் தோளில் கைபோட்டு அன்பின் உச்சத்தில் ஆறுதல் சொல்வாள் ராதா. படத்தின் நெகிழவைக்கும் காட்சிகளில் ஒன்று அது. ராதாவின் பேச்சிலும் அடங்காமல் மேஜையில் ஆப்பிள் நறுக்குவதற்காக வைத்திருக்கும் கத்தியை எடுத்துத் ராதாவை வெறித்துப் பார்த்த தன் கண்களை நோண்டிக்கொள்ள முயற்சிப்பான் குணசேகரன். ராதா போராடி கத்தியை அவனிடமிருந்து பிடுங்குவாள்.

ஊழின் சதியால் தனது தாயையே மணந்துகொண்டது தெரிய வந்த ஈடிபஸ் மன்னன் குற்றஉணர்ச்சியால் தன் கண்களையே பறித்துக்கொள்ள முயன்றது போல் இருக்கும் அக்காட்சி.

அதைத் தொடரும் பாடல்காட்சியில் சகுந்தலையின் கதையே நடிக்கப்படுகிறது. குணசேகரன் துஷ்யந்தன். ராதா சகுந்தலையாக அந்தக் காட்சிகளில் தோன்றுவார்கள். ராதா பேசிவந்த வசனம் இப்போது காட்சிரூபமாக உறுதிப்படுத்தப்பட்டுவிட்டது.

தீபாவளிக்காக வீட்டுக்கு வரும் குணசேகரனின் வக்கீல் தம்பியான சந்தரிடம் மட்டும் குணசேகரனின் குழந்தைக்குத் தான் தாயாகப் போவதை தெரிவிப்பாள் ராதா.

இதற்கிடையில் மைனர் சுகுமார், குணசேகரின் தங்கை மோகனா தனக்கு இணங்கா விட்டால் அவள் தனக்கு எழுதிய கடிதத்தை மஞ்சள் பத்திரிக்கைக்குக் கொடுத்து அவள் கௌரவத்தைக் கெடுத்து விடுவதாக மிரட்டுகிறான். இதை அறிந்துகொண்ட ராதா, சின்னப்பெண்ணான மோகானவை விட்டு விடு என்று சுகுமாரிடம் வாதாடிக் கொண்டிருக்கும் போது "நீ கிடைக்காததால்தான் அவளிடம் போனேன்" என்று சொல்லி ராதாவை மானபங்கப்படுத்த முயலுவான். அதைப்பார்க்கும் குணசேகரன் சுகுமாருடன் சண்டையிட, தப்பிக்கும் முயற்சியில் சுகுமார் மேல் மாடியிலிருந்து கீழே விழுந்து இறந்து போகிறான்.தீமை அழிந்து போனது.

குணசேகரன் மேல் மாடியிலிருந்து ரத்த வெள்ளத்தில் கீழே இறந்துகிடக்கும் சுகுமாரை பார்க்கிறான். குணசேகரனின் பைத்தியத்துக்கு காரணமான, கவிதா இறந்து கிடந்தது போல் அதே காட்சி அமைப்பு. அதைக் கண்டதும் குலசேகரனின் முகத்தில் சிவப்பு,மஞ்சள் விளக்குகளின் ஒளி சுழல்கிறது. இறுதியில் பிரகாசமாக வெண்ணிற ஒளி அவன் முகத்தில் காட்டப்படுகிறது. இப்போது குழப்ப ரேகைகள் நீங்க அவனுக்குச் சுவாதீனம் திரும்ப வந்தது போல் காட்டப்படுகிறான். அவனுக்கு நினைவுகள் மீண்டு விடுகின்றன. அவன் இருண்ட வாழ்க்கை பிரகாசமாய் விடிந்து விடுகிறது. பழைய பிறழ்வுநிலை மறந்து தெளிவு பிறக்கிறது. குடும்ப உறுப்பினர்களையெல்லாம் குணசேகரன் அடையாளம் கண்டு கொள்கிறான். ஆனால் ராதா மட்டும் அவன் நினைவுக்கு வருவதில்லை.

துஷ்யந்த ராஜா மாதிரியே, குணசேகரனுக்கும் ராதா சம்பந்தப்பட்டு மட்டும் மறதி வந்துவிடுகிறது. ராதாவை யார் என்று? கேட்கிறான். ராதாவிடம் மோசமாக நடந்து கொண்டது அவனுக்கு நினைவு வரவில்லை. ராதா, குலசேகரனின் அறைக்கு அழைத்துச் சென்று அவனுக்கு பழைய விஷயங்களை நினைவூட்ட முயற்சிக்கிறாள். ஏனோ குலசேகரனை அடக்கிய, தன் வாழ்வை பாழாக்கிய அந்த மாய டார்ச்லைட்டை காட்ட மட்டும் ராதாவும் மறந்து விடுகிறாள். வெண்ணிற ஆடை என்று படத்திற்கு பெயரும் வைத்துவிட்டு ஹீரோயினுக்கு வெண்மை நிறம் பற்றிய பயத்தைப் போக்க இயக்குநர்

மறந்து விட்டது மாதிரி.

குணசேகரனுக்கு எதுவும் நினைவில்லை. வயிற்றில் வளரும் சிசுவுக்கு வழிகாட்ட சொல்லிக் கதறுகிறாள் ராதா. பல உணர்ச்சிகரமான வசனங்களுக்குப் பிறகு உலகமே தன்னை பைத்தியக்காரன் என்று சொல்லி கைகொட்டி சிரித்துக் கொண்டிருக்கும்போது தன்னை குணப்படுத்த வந்தவள் என்று சொல்லி குலசேகரன் ராதாவை ஏற்றுக்கொள்ள சம்மதிக்கிறான். "சீர்திருத்தம் என்று சிறுவர்கள் நீங்கள் பண்ணும் காரியத்தால் என் கௌரவம் கெட்டு விடும்" என்று பட்டவராயர் சீறுகிறார்.

அப்போதுதான், ராதா தாசி குலத்தில் பிறந்தவளல்ல ஒரு ரயில் விபத்தின்போது குழந்தையை இழந்த தாசியான வடிவால் எடுத்து வளர்க்கப்பட்டவள்; அவள் இயற்பெயர் கமலா; கௌரவமான பிறப்பை கொண்டவள்; படவட்டவராயரின் மனைவியின்

உறவுக்காரரான கதரணியும் தர்மலிங்கத்தின் மகள்தான் என்று ராதாவின் பிறப்பு மூலத்துக்கான ஃப்ளாஷ் பேக் வருகிறது. அதை நிரூபணப்படுத்த ராதா சின்ன வயதில் போட்டிருந்த சட்டையும் சங்கிலியும் காட்டப்படுகிறது. அதன்பின் பட்டவராயர் ராதாவை ஏற்றுக் கொள்கிறார். கடைசியில் "எங்கள் 'கொள்கையும் நின்னது குலமும் நின்னது" என்று குலசேகரனின் வக்கீல் தம்பி சந்தர் காமென்ட் அடிக்க, எல்லோரும் சிரிக்க படம் சுபத்துடன் முடிகிறது.

தீவிரமான மனநோய்களின் அறிகுறியாக, நோயாளிகளின் பேச்சில்தான் சிதைவு வெளிப்படும். தனக்குத்தானே பேசுவார்கள். கோர்வையற்று மாறிமாறி பேசுவது அவர்களிடம் வெளிப்படும். ஆனால், பைத்தியநிலையிலும் அழகாக வார்த்தைகளைக் கோர்த்து ராதாவைப் பற்றிப் பாட முடிந்த, சாதாரணமானவர்கள் போன்று குற்றவுணர்ச்சிகொண்ட, ராதாவையே நினைப்பாகக் கொண்டு இருந்த குணசேகரனிடம் செயல்பட்ட பகுத்தறிவு அவன் சுவாதீனத்துக்கு வந்தபிறகு போய்விடுகிறது. சாதாரண, நார்மலான நிலையில் குணசேகரனுக்கு மறதி வந்துவிடுகிறது! அதுவும் கற்பு காப்பற்றப்பட்டு வளர்க்கப்பட்ட ராதாவுக்கும்,குணசேகரனுக்கும் படத்தில் இருதடவைகள் திருமணம் நடப்பதாக காட்சிகள் வருகிறது.. முதலில் குணசேகரன் அவளின் துப்பட்டாவினாலேயே ராதாவுக்கு மாலையிடுகிறான். அப்படி மாலையிடும் சமயத்தில் பேக்ரவுண்ட் ம்யூசிக்காக நாதஸ்வரம் ஒலிக்கிறது. ராதாவும் நிஜ திருமணம் நடந்தமாதிரியே அக்காட்சியில் சந்தோஷமடைவாள்.

இரண்டாவது திருமணம், காளிதாசனின் சகுந்தலை கதையானது சினிமாசெட்; வனத்தில் புகை சூழ பாடல்காட்சியாக வரும், துஷ்யந்தன் – குணசேகரன், சகுந்தலை – ராதா. குணசேகரன்(சிவாஜி) முத்திரை மோதிரத்தை ராதா (ஜெயலலிதா)வுக்கு கொடுத்து, காந்தர்வமணம் புரிந்து கலவிகொண்டு பிரிவார். துஷ்யந்தன் நினைப்பிலேயே இருக்கும் சகுந்தலை தன்னை கண்டு கொள்ளாமல் இருப்பதைப்பார்த்து, அங்குவந்த துர்வாச முனிவர் சகுந்தலைக்கு

**குணசேகரன்(சிவாஜி) முத்திரை மோதிரத்தை ராதா (ஜெயலலிதா)வுக்கு கொடுத்து, காந்தர்வமணம் புரிந்து கலவிகொண்டு பிரிவார்.**

தண்டனையாக துஷ்யந்தன், அவளை மறந்து போகும்படி சாபம் கொடுத்துவிடுவார். மறுபடியும் ஆணின் தலையீடு. இந்த சகுந்தலைக் கதையைத்தான் ராதா கனவாகக் கண்டு தன்நிலைபற்றி சிரித்துக்கொள்வாள். இப்படியாக, இரு திருமணங்கள் காட்சி ரீதியாக நடந்தபின்பும் எந்தப் பிரயோஜனமுமில்லை. ராதா சொல்லும் ஆண்களிடம் நார்மலான நிலையில் செயல்படும் மறதியே குணசேகரனையும் பீடித்துவிடுகிறது. ஆண்களின் மறதியை சகஜமான நிலையாக எடுத்துக்கொள்ளும் ராதாவுக்கு அதுபற்றி ஆழமான கேள்விகளில்லை. சகுந்தலையின் கதை தன்வரை ஏன் நீள்கிறது என்ற விசாரணையில்லை ராதாவுக்கு. வெண்ணிற ஆடையில் "சந்ரு கிடைக்காவிட்டால் நான் பைத்தியமாகிவிடுவேன்" என்று சொல்லும் ஷோபா போன்றுதான் ராதாவும் ஆண்களை அளவுகோலாகக் கொண்டு தன் சுயத்தை வரையறை செய்து கொள்கிறாள்.

முக்கால்வாசி படம் முழுக்க தாசி குலமாய் ராதா காட்டப்பட்டு இறுதியில் அவள் எங்கிருந்தோ வரவில்லை. கௌரவமான குலத்திலிருந்துதான் வந்திருக்கிறாள் என்ற சமரசத்துடன் படம் முடிகிறது.

இரண்டு படங்களிலும் வரும் துணை கதாபாத்திரங்களும் முக்கியமானவை. அதீதமான எண்ணங்களும் செயல்களும் நிறைந்தவை. வெண்ணிறஆடையில் முந்திரிக் கொட்டையில் இருந்து பஞ்சு உற்பத்தி பண்ணி, அதன் உபபொருட்களில் இருந்து பவுடர், ஸ்நோ, லிப்ஸ்டிக் என்று தயாரித்து வாழ்க்கையில் எங்கோ உயரப் போக ஆசைப்படும் மூர்த்தி கதாபாத்திரம் ஒரு அரைப் பைத்தியம். 'எங்கிருந்தோ வந்தாள்' படத்தில் உடம்பு முழுக்க தாயத்தைக் கட்டிக் கொண்டு ஆசையோடு இருக்கும் கணவன் நாகேஷை படுக்கையறைக்குள் அண்டவிடாத மனைவி ஒரு சாமிவிரதப் பைத்தியம்.

இரண்டு படங்களுக்கும் சில பொதுவான அம்சங்கள் இருக்கின்றன. இரண்டு படங்களிலும் வருவது மிகவசதியுள்ள பணக்கார குடும்பங்கள். இப் படங்களின் கதாபாத்திரங்கள் மன நோய், மனநல ஆஸ்பத்திரி என்று பேசுமளவுக்கு விவரம் கொண்டவையாக இருக்கின்றன. பைத்தியத்தன்மை, இடையில் ஏற்பட்ட ஏதோ புற அதிர்ச்சியினால், 'வெளியிலிருந்து' ஏற்பட்ட விபத்தினால் நேர்ந்தது என்றே இவ்விரு திரைப்படங்களும் சொல்லுகின்றன. ஆதரவுக்கரம் நீட்டினாலும் தினசரி புழங்கும் வீட்டிலிருந்து சற்று நோயாளி கதாபாத்திரத்தை தள்ளியே வைத்திருக்கின்றன இப்படங்கள். ஜெமினி கணேசன் நடித்த கலர் படமான சாந்தி நிலையத்திலும் பைத்தியக்கார கேரக்டர் ஒன்றை பெரிய பங்களாவில் தனியாக பாதாளஅறை ஒன்றில் இரும்பு கேட் போட்டு அடைத்து வைத்திருப்பார்கள். பைத்தியநிலையை இழிவாகவே மற்ற கதாபாத்திரங்கள் பேசுகின்றன.

மனநலப்பிரிவு புறநோயாளிகள் சிகிச்சைக்கு வரும் பெரும்பாலான அடித்தட்டு மக்களும் பேய், எதிரிகள் வைத்த செய்வினை, பில்லி சூன்யம், சிறுவயதில்கீழே விழுந்ததினால் ஏற்பட்ட அதிர்ச்சி போன்றவைகளைத்தான் மனநோய்க்கான காரணங்களாக சொல்லுவார்கள். பைத்தியத்திற் கான காரணங்களை 'வெளியில்தான்' தேடுவார்கள். அதற்காக தற்போதைய நாகரிகத்தில் மனநல மருத்துவரையும் ஒதுக்குவதில்லை. மந்திரவாதியிடம் போய்விட்டு, மனநல மருத்துவரிடமும் போவார்கள்.

இவ்விரு திரைப்படங்களிலும், கண்ணால் நேரிடையாக பார்த்த அதிர்ச்சிகரமான விபத்தில் தங்களது இணைகளை இழந்த பிறகு மையப்பாத்திரங்களுக்கு சித்தம் கலங்கிவிடுகிறது. நினைவுகள் கடந்த காலத்திலேயே உறைந்துவிடுகிறது. அதனைத் தொடர்ந்து நோய்குறிகள் வெளிப்படுகின்றன மற்ற தனிப்பட்ட ஆளுமைக் காரணங்களைப் பற்றி படங்கள் சுட்டுவதில்லை. குணப்படுத்துவதற்கு எதிரி பாலினர் வடிவத்தில் மனநல மருத்துவர் பாத்திரம் வருகிறது; ஷோபாவுக்கு

சந்ரு; குலசேகரனுக்கு ராதா . இன்னொரு தளத்தில் இரு படங்களிலும் மகளுக்கு தந்தையும் , மகனுக்கு தாயும் ஆதரவாக இருக்கிறார்கள்.

கசப்பான அசல் நினைவுகள் இதமான சூழ்நிலையில் நினைக்கப்படும்போதே அல்லது அப்பழைய சம்பவங்களுக்குக் காரணமான 'கெட்டவைகள்' அழிக்கப்பட்டு விடும்போது சுவாதீனம் திரும்பிவிடுகிறது. இது இரு படங்களின் திரைக்கதைக்குள் ஓடும் மைய இழையாகும். பைத்தியம் தெளிவடைந்து விட்டது என்பதை உணர்த்துவதற்கு எங்கிருந்தோ வந்தாள் படத்தில் கூடுதல் அம்சமாக, பைத்திய நிலையைக் காட்ட கறுப்பு

விளக்கையும், பைத்தியதெளிவைக் காட்ட வெண்மையினையும் பயன்படுத்தியிருப்பார்கள்.

இம்மாதிரியான நினைவிழத்தல் அம்னீஷியா (Amnesia) நினைவைத் திரும்பப் பெறுதல் போன்றவைதான் நம் திரைப்படங்களில் பைத்தியம் சம்பந்தப்பட்டு அதிகம் கையாளப்பட்டிருக்கிறது. வெண்ணிற ஆடை, எங்கிருந்தோ வந்தாள் படங்களில் வெளிப்புற அதிர்ச்சியான சம்பவங்களால் பாத்திரங்கள் பைத்தியமடைகிறார்கள்.

ஆனால், அதற்கு முன்வந்த கருப்புவெள்ளை ராஜா ராணிப் படமான புதுமைப்பித்தனில் (1957) இந்தச் சிக்கலில்லை. அதில் கதாநாயகனை பைத்தியமாக்குவது எளிய விஷயம். அரசனாக வரும் கதாநாயகனை பைத்தியமாக்க விஷ மூலிகையே அப்படத்தில் போதுமானது. அரியணைக்காக அண்ணன் தம்பிக்கு இடையே நடக்கும் அதிகாரப் போராட்டமே படத்தின் கதை. அதில் அண்ணன் சிறையில் அடைக்கப்பட்ட பிறகு, அடுத்த வாரிசாக இருக்கும் எம்.ஜி.ஆரைப் பைத்தியமாவதற்கு அரண்மனையில் சதியாலோசனை நடக்கும். அரண்மனை வைத்தியர் விஷ மூலிகையைக் கொடுத்து பைத்தியமாக்கலாம் என ஆலோசனை சொல்லுவார். அந்த விஷத்தைக் குடிப்பது போல் நடிப்பார் எம்.ஜி.ஆர்.

குடித்து முடித்தவுடனேயே அமைச்சர்கள் தளபதிகள் நிறைந்திருக்கும் சபையில் கடகடவென்று சிரிப்பார். சுற்றியிருப்போர் பேந்த பேந்த விழிப்பார்கள். பின்பு அரசனே சிரித்துவிட்ட பின்பு, தாங்களும் சிரிக்காமல் இருக்கக்கூடாது எண்ணி அவையினரும் எம்.ஜி.ஆருடன் சேர்ந்து சிரிப்பார்கள். சிரித்த பின்பு 'வீரர்களே... என்று ஆரம்பித்து அதைத்தொடர்ந்து சுவர்களே... எனப் பேச ஆரம்பித்து, அடுத்து கும்பகர்ணன், விபீஷ்ணன் என்று ராமாயணம் காலட்சேபம் பண்ண ஆரம்பித்துவிடுவார். அங்கிருப்போர்களின் தலைப்பாகையை தட்டிவிடுவார் எம்.ஜி.ஆர். இன்னொரு பாடல் காட்சியில் அவர் காதலியுடன் பேசும் போது 'இது மேலோகம்தானே.. நீ ரம்பைதானே' என்று குழந்தைத்தனமாக ஆடிப்பாடி ஆசையோடு கேட்பார். அதற்கு காதலி, "இல்லை இது பூலோகம்தான்" என்பார். எம்.ஜி.ஆர் அதையடுத்து வசனமாக "முப்பாலுக்கும் அப்பால் பாழ் என்பார் திருமூலர்" என்பார். அக்காட்சியில் உண்ணப் பழம் கொடுக்கும் காதலியிடம், "என்னைப் போன்ற இளவரசர்களுக்கு பழம் பிடிக்காது.. எதிரியின் தசையில் சமைக்கப்பட்ட மனிதக்கறிதான் சுவையானது" என்பார். அதைக் கேட்டு கதாநாயகி திகைப்பார். இப்படியாக பைத்தியக்கார காட்சிகள் நமக்கு ஸ்தாபிக்கப்படும். பார்வையாளர்களாகிய நமக்கு அது பைத்தியம் என புரிபடும். பைத்தியம் 'உளறுவதும்', 'பாடுவதும்' கூட நமக்குப் புரிகிறது. தொடர்ந்து "பித்தும் தெளிய மருந்தொன்று இருக்கிறது பேரின்பம் உள்ளுக்குள்ளே' என்று பாடுவார் எம்.ஜி.ஆர். பாடலின் இறுதியில் "யார் பித்தன்?" என்று கேட்டு காதலியின் கழுத்தை நெறிக்கப்போவார். நெறிக்கப்போகும் கைகள், நாயகி மிரளுவதைப் பார்த்து கழுத்தை வருடத்தொடங்கிவிடும். பின்பு, பகலிலே பைத்தியமாக அரண்மனையில் நடிப்பதையும், இரவிலே நீதிக்காகப் போராடும் முகமூடியாக தான்வலம் வருவதையும் காதலிக்கு எடுத்துச்சொல்லி புரியவைப்பார் எம்ஜிஆர். இந்தப் படத்தில் நாயகன் வெறுமனே பைத்தியமாக நடிக்கிறான் என்று பட நடுவிலேயே தெரிந்துவிடுவதால், பைத்தியத்தைத் தெளியவைக்க வேண்டிய அவசியமும் கதையோட்டத்துக்கு தேவையில்லாத காரணத்தால் பைத்தியம் சம்பந்தமான காட்சிகள் இந்துப்படத்தில் அதிகமில்லை.

நவீன காலத்தைச் சேர்ந்த மனநோய் ஆஸ்பத்திரிகள், மனநல வார்டுகள் நவராத்திரி (1964) படத்திற்கு முன்பாக வேறு படங்களில் காட்டப்பட்டுள்ளனவா என்பது எனக்குத் தெரியவில்லை.

1794 ஆம் ஆண்டிலேயே கிழக்கிந்தியக் கம்பெனியைச் சார்ந்த சர்ஜன் வேலன்டைன் கனோலி என்பவரால் மனநலக் காப்பகம் சென்னப்பட்டணத்துக்கு புறநகர்ப் பகுதியாக இருந்த புரசைவாக்கத்திற்கு வந்து விட்டது.

நவராத்திரியில் சாவித்திரி மனநல டாக்டரான சிவாஜியிடம் பைத்தியம் மாதிரி நடித்து மனநல வார்டுக்குள் போய்விடுவார். வார்டுக்குள் போனவுடன் தான் பைத்தியமில்லை என சாவித்திரி அங்குள்ள செவிலியரிடம் சொல்லி தன்னை விடுவிக்கச்சொல்லுவார். "எந்தப் பைத்தியம்தான் தன்னைப் பைத்தியம் என்று ஒத்துக்கொண்டிருக்கிறது" என்று சாவித்திரியை நகரவிடாமல் செவிலியர்கள் அமுக்குவார்கள். அப்படி காப்பகத்துக்குள் அமுக்கப்பட்டவர்களின் குரலுக்கு நீண்ட வரலாறுண்டு. அது பிறகு.

குறிப்புகள்:

•மனநோய் சம்பந்தப்பட்ட பல படங்களின் பெயர்களையும், பயனுள்ள தகவல்களையும் எனக்களித்த மனநல மருத்துவர் பேரா. திருதி. குமணன் அவர்களுக்கு எனது நெஞ்சார்ந்த நன்றிகள் .

## வெகுசன இசையும் தொழில்நுட்பமும் - 2

# காஸட் தொழில்நுட்பத்தின் வரவும் புதிய இசைப்பண்பாட்டு வெளிகள் உருவாதலும்.

இரா.பிரபாகர்

1931இல் சினிமா பேச ஆரம்பித்ததைத் தொடர்ந்து பாடவும் ஆரம்பித்தது. உலகெங்கும், சினிமா காட்சிஊடகமாக அறியப்பட்டாலும் இந்தியாவைப் பொறுத்தளவில் பார்க்கவும் கேட்கவுமான, இன்னும் குறிப்பாகக் கூறவேண்டுமென்றால் கேட்கவும் பார்க்கவுமான ஊடகமாகவே புரிந்து கொள்ளப்பட்டது. தொடர்ந்து, நாற்பதுகளுக்குள் இந்திய மக்களின் இசைரசனையை மட்டுமல்லாமல், பேச்சு, நடையுடை, பாவனை என முக்கியப் பண்பாட்டுக் கூறுகளைப் பாதிக்கும் காரணியாக சினிமா மாறத்தொடங்கியது. சினிமா இசையே வெகுமக்களின் ஏகோபித்த இசை வடிவமாகவும் மாறியிருந்தது. அடுத்துவந்த நாற்பது ஆண்டுகளில் சினிமா இசை மற்ற எல்லா இசை வகைகளையும், வடிவங்களையும் விளிம்பிற்குத் தள்ளியது. ஏறத்தாழ அறுபத்தைந்து விழுக்காட்டினர் எழுத்தறிவு அற்றவர்களாக இருந்த இந்திய சமூகத்தில் அச்சு ஊடகங்கள் பலவீனமாக இருந்தது என்பதைச் சொல்ல வேண்டியதில்லை. தொலைக்காட்சி அறிமுகமாகாத நிலையில் வானொலியும் கூட சாமானியர்கள் வாங்குமளவுக்கான விலையில் இல்லை. பஞ்சாயத்து கட்டிடங்களிலுள்ள பொதுவானொலிகள் கூட எல்லா கிராமங்களிலும் இருந்திருக்கவில்லை. அப்படி இருந்த இடங்களிலும் சினிமா பாடல்களை அவை மிகுந்த தயக்கத்துடன் மிகக் குறைவாகவே ஒலி பரப்பிவந்தன. ஆக, பெரும்பான்மை மக்களின் இசை வடிகாலாக சினிமா இசை மாறிவிட்டிருந்தது. சினிமாக்கள் மிக எளிதாக ஏற்கனவே மக்களிடம் புழக்கத்திலிருந்த நாட்டுப்புறஇசை மற்றும் நாடகங்களிலிருந்த இசையை உள்வாங்கத் தொடங்கியிருந்தது.

சுதந்திரத்திற்குப் பிந்தைய இந்திய அரசின் பொருளாதார மற்றும் இறக்குமதிக் கொள்கைகள் இந்திய சிறுதொழில்களைப் பாதுகாக்கும் நோக்கிலானவை. ஆகவே எலக்ட்ரானிக் நுகர்பொருட்களின் புழக்கம் மிகக் குறைவாகவே இருந்தது; இருந்தும் எழுபதுகளின் இறுதிப்பகுதியில் கணிசமான அளவுக்கு காஸட் பிளேயர்கள் இந்தியத் துணைக்கண்டத்திற்குள் சட்டவிரோதமாக வரத்தொடங்கின. மத்திய கிழக்கு நாடுகளில் பணிசெய்து தாயகத்திற்கு வரும் இந்தியர்களின் கைகளில் மதுப்புட்டிகள், சிகரட் பண்டல்களோடு ஜப்பானிய தயாரிப்பான 'டூ இன் ஒன்' காஸட் பிளேயர்கள் காணப்படுவது விமானநிலையங்களில் சகஜமான காட்சியாக இருந்தது. வளர்ந்துவந்த மத்தியதர வர்க்கத்தின் அதிருப்தி, உலக அரங்கில் ஏற்பட்ட அரசியல் பொருளாதார மாற்றங்கள், இந்தியாவின் இறுக்கமான பொருளாதாரக் கொள்கைகளைத் தளரச் செய்தன. திறந்த பொருளாதாரத்தை நோக்கிய நகர்வுகள் நிகழத்தொடங்கின. சாதிய பாரம்பரிய மதிப்பீடுகளை விலக்கி நவீன வாழ்க்கை முறைக்குள் ஒரு புதிய நடுத்தர வர்க்கம் பெருநகரங்களில் நுழையத்தொடங்கியது.

வெளிநாட்டு நுகர்வோர் எலக்ட்ரானிக் சாதனங்களைக் கட்டுப்படுத்துவது அரசுக்கு அவ்வளவு எளிதாயிருக்கவில்லை. எண்பதுகளின் தொடக்கத்தில் உள்நாட்டு நிறுவனங்கள் உடனான கூட்டுத் தயாரிப்புகளுக்கான சூழல் ஏற்பட்டது. Bush-Akai, Orson-Sony, BPL-Sanyo, Onida-JVC ஆகிய கூட்டுத் தயாரிப்புகள் இந்தியச் சந்தையை ஆக்கிரமித்தன. ஆனால் இந்தியச் சமூகத்தில் உண்மையான காஸட் தொழில்நுட்பம்(ஙிஷீஷீனீ) எனப்படும் உச்சபட்ச ஆக்கிரமிப்பு நிகழ்ந்தது, எண்பதுகளின் நடுப்பகுதியில்தான். ஒலிநாடாக்கள் மற்றும் அத்தொழிலுக்குத் தேவையான இன்னபிற மூல உதிரிப் பாகங்களை இந்தியாவிலேயே உற்பத்தி செய்யும் சூழல் உருவாகியதும், காஸட் பிளேயர்களின் விலை கணிசமாகக் குறையத்தொடங்கியது இந்த அபரிமித வளர்ச்சிக்குக் காரணமாயின.

எண்பதுகளின் இறுதியில் ஆண்டுக்கு 25லட்சம் (2.5மில்லியன்) காஸட் பிளேயர்கள் இந்தியாவில் விற்பனையானதாக புள்ளிவிபரங்கள் கூறுகின்றன. 1989வாக்கில் நானூறு

சிறு தயாரிப்பு நிறுவனங்கள் உட்பட ஏறத்தாழ ஐந்நூறு நிறுவனங்கள் காஸட் பிளேயர்கள் தயாரிப்பில் இறங்கியிருந்தன. 1991 இல் அமெரிக்காவிற்கு(446.2மில்லியன்) அடுத்தபடி அதிக காஸட்களை (217மில்லியன்) உற்பத்திசெய்யும் இரண்டாவது நாடாக இந்தியா மாறியிருந்தது.

காஸட் டேப்புகள் மற்றும் காஸட் பிளேயர்களின் மலிவான விலை, நீடித்து உழைக்கும் தன்மை, மிகக் குறைந்த மின்சாரத் தேவை, எளிதாக பழுது நீக்குவதற்கான சிக்கலில்லாத தொழில்நுட்பம், எவ்விடத்திற்கும் எடுத்துச் செல்லும் தன்மை எல்லாவற்றையும் விட காஸட் தொழில்நுட்பம் இருவழிச் சாதனமாகச் செயல்பட்டமையும் கிராமபோன்களை முற்றிலும் செல்வாக்கு இழக்கச் செய்த காரணிகளாகும்.

இதனால் மேல்தட்டுமக்கள் மட்டுமே உடைமையாக்கிக் கொண்டு அனுபவித்து வந்த இசையை காஸட் பிளேயர்கள் குறைந்த வருமானம் உடையோருக்கும் சாத்தியமாக்கியது.

கிராமபோன் என்று சொன்ன உடனேயே, ‘தூண்கள் வைத்துக்கட்டிய ஒரு பாரம்பரியமான வீட்டில் நீண்ட ஈஸிசேரில் சாய்ந்துகொண்டு, அழகாக வடிவமைக்கப்பட்ட மரமேசையில் கம்பீரமாக சுழன்று கொண்டிருக்கும் கிராமபோன்’, கூடுதலாக ‘பட்டுச் சேலையில் ஒரு நடுத்தரவயது பெண்மணி நின்ற கோலத்தில்’ என்னும் பிம்பம் உருவாவதைத் தடுக்க இயலாது. இதில் கிராமபோனை நுகர்வதற்கான சமூக அந்தஸ்து, உயர்வர்க்க ரசனை, சூழல் ஆகியன அது எந்தத்தரப்பு மக்களின் நுகர்வுக்கு உரியது என்பதைச் சொல்லாமல் சொல்லிவிடுகின்றது. ஒரு சாமான்யனை அதன் அருகில் அண்டவிடாமல் செய்கின்ற ஒரு உளவியலைச் செய்கின்றது. காஸட் தொழில்நுட்பம் பயன்பாட்டு அடிப்படையில், குறிப்பாக விரும்பிய இடங்களுக்கு எடுத்துச்செல்வதற்கும் வாகனங்களில் பயணத்தின்போது பயன்படுத்துவதற்கும் உகந்ததாக அமைந்தது. மகிழ்வுந்துகளில் காஸட் பயன்படுத்தமுடியும் என்பது, குறிப்பாக தனிநபர்கள் நீண்டதூர பயணத்திற்கு அதிகம் கார்களைப் பயன்படுத்தும் அமெரிக்கா போன்ற ஐரோப்பிய நாடுகளில் இசை கேட்பதை புதிய அனுபவமாக்கியது. தமிழகத்தில் எண்பதுகளில் பேருந்துகளில் காஸட் பிளேயர்களின் உரத்த ஓசையில் இளையராஜாவின் இசை ஒலிக்க, அசைவதற்குக் கூட இடமில்லாத கூட்டத்திலும் மக்கள் அதை மாபெரும் சுவாரஸ்யமாய் ரசிக்கத் தொடங்கினார்கள். பேருந்துகளில் ஏறும் முன்பே, “என்னப்பா, டேப் இருக்கா?“ என்று விசாரித்துக் கொண்டார்கள். அதிகநேரம் இசை கேட்பதற்கான வாய்ப்பு என்பது காஸட் விற்பனை, தயாரிப்பு என வெகுசன இசைத் தொழிலின் வளர்ச்சியை பன்மடங்கு விரைவுபடுத்தியது.

கிராமபோன் போன்று பெரும் மூலதனம் இதற்கு தேவைப்படவில்லை என்பதோடு இதன் தொழில்நுட்பமும் இயங்குமுறையும் எளிமையானது என்பதால் குடிசைத்தொழில் போன்று சிறிய தயாரிப்பாளர்கள் பிராந்திய அளவில் இயங்கத்தொடங்கினர். வெகுசனநுகர்வுக்காக அல்லாது பிராந்திய தேவைகளை ஈடுகட்டும், குறுகிய சந்தைகளை மனதில் கொள்ளும் சிறுதொழிலாக காஸட் பதிவுசெய்தல், விநியோகித்தல் மாறத்தொடங்கியது. காஸட் தொழில் நுட்பம் என்பது வெகுசன இசைத்தொழிலின்(music industry) அடிப்படைக் கச்சாப்பொருளில் ஏற்பட்ட மாற்றம் என்பதால் இசைச்சந்தையில் அதிகாரப்பரவல்(decentralization), சனநாயகமாதல்(democratization), ஆகிய சாதகமான விளைவுகளை சாத்தியமாக்கியது.

இந்தியாவிலோ வானொலி 1990 ஆம் ஆண்டுகள் வரை அரசின் கட்டுப்பாட்டுக்குள் இருந்தது. அரசாங்கம் வானொலியைத் தன் வசம் வைத்திருப்பதற்கான காரணம் சமூக வளர்ச்சிக்குத்தானே அல்லாமல், லாப நோக்கத்திற்காக

அல்ல என்று கூறப்பட்டது. அரசின் கட்டுபாடு என்பதை விட, மேல்தட்டு வர்க்கத்தினரின் பிடிக்குள் வானொலி இருந்தது எனலாம். இந்தியப் பண்பாட்டையும் பாரம்பரியத்தையும் பேணிக்காக்க வேண்டிய பொறுப்பு அவர்களுக்கு இருந்ததால், வெகுமக்கள் விருப்பங்களுக்கு, வெகுமக்கள் இசைக்கு இடமளிப்பது அவர்களுக்கு இயலாததாயிருந்தது.

சினிமா இசையே வெகுமக்கள் இசையாக பரிணாமம் பெற்றுவந்த காலம். அந்த இசையை நுகர்வதற்கான வெகுமக்கள் ஊடகங்களாக, அகில இந்திய வானொலி தவிர்த்து சினிமாவும் கிராமபோன் சாதனம் ஆகியவை மட்டுமே இருந்தன. ஆக இசையை நுகர்வதற்கு இரண்டுவழிகளே இருந்தன; ஒன்று சினிமா அரங்குகளுக்குச் செல்லவேண்டும் அல்லது கிராமபோன் சாதனத்தை சொந்தமாக வைத்துக்கொள்ளுமளவுக்கு வசதி வேண்டும். இந்தச் சூழலில்தான் காஸட் ஒரு மாற்றாக வந்து சேர்ந்தது.

அக்காலகட்ட இந்திய இசைச் சந்தையை கிராமபோன் கம்பெனி ஆப் இந்தியா (நிசிமி) என்னும் நிறுவனம் தன் முழுக்கட்டுப்பாட்டுக்குள் வைத்திருந்தது. ஏறத்தாழ அறுபது ஆண்டுகள் இந்த முற்றுரிமை நீடித்தது. காஸட் தொழில்நுட்பத்தின் வருகைக்குப் பின் நூற்றுக்கணக்கான நடுத்தர சிறு நிறுவனங்கள் தலையெடுத்தன.

கிராமபோன் இசைத்தட்டுக்கள் உற்பத்தி மற்றும் விநியோகத்தில் முற்றுரிமை பெற்றிருந்த நிசிமி நிறுவனத்தின் மேலாதிக்கம் தகர்ந்தது. புதிய, சிறிய நிறுவனங்களோடு போட்டியிடும் நிலைக்குத் அது தள்ளப்பட்டது. இரு தலைமுறைக்கும் மேலாக மொத்த சந்தையையும் தன் கையில் வைத்திருந்த நிசிமி புதிதாய் நுழைந்த முந்நூறுக்கும் மேற்பட்ட நிறுவனங்களால் 15% சந்தையை மட்டுமே தக்க வைத்துக் கொள்ளமுடிந்தது. இப்படியாக காஸட் தொழில்நுட்ப புரட்சி நிசிமியின் மேலாதிக்கத்தை முற்றிலுமாகத் தகர்த்தது என்பதை விட கார்ப்பரேட் மூலதனத்தைக் கொண்ட நிறுவனங்களைச் செல்வாக்கிழக்கச் செய்தது எனலாம்.

மிக முக்கியமாக குறிப்பிடவேண்டியது காஸட் தொழில்நுட்பத்தின் தயாரிப்புச் செலவுதான். மிகக் குறைந்த மூலதனத்தில் ஒரு காஸட் ஒலிப்பதிவுக்கூடத்தை அமைத்துவிட முடியும் என்பதும், உள்ளூரிலேயே பிரதிகள் எடுப்பதும் சாத்தியம் என்பதும், இதை ஒரு குடிசைத்தொழில் அளவுக்கு எளிமையாக்கின. உள்ளூர் மற்றும் பிராந்திய மக்களின் இசைரசனையை இசைத்திறனை மையப்படுத்தும் தயாரிப்புகள் முக்கியத்துவம் பெற்றது இப்படித்தான்.

திரைப்பட, பக்திப்பாடல்களை வெளியிட்டுவந்த ஹெச்.எம்.வி., மேக்னா சவுண்டு, எக்கோ, ஏ.வி.எம். ஆகிய பெரிய நிறுவனங்கள் சிறுமரபுகளைப் பேணும் இசைவகைகளைப் பொருட்படுத்தவில்லை. விரிவான சந்தையை உத்தேசித்தே தங்கள் தயாரிப்புச் செலவினங்களைத் திட்டமிட்டுப் பழகிய கார்ப்பரேட் நிறுவனங்கள் ஊர் பேர் தெரியாத கலைஞர்களை ஊக்குவிக்கத் தயாராக இல்லை. சிறிய தயாரிப்பாளர்கள் வயது, பால், இனம், பிராந்தியம், வர்க்கம், தொழில் என பல்வகையான தனிப்பட்ட சமூகக் குழுக்களை நோக்கி இயங்கினர். வட இந்தியாவில் பஞ்சாபி லாரி ஓட்டுநர்களை இலக்காகக் கொண்டு ஒலிநாடாக்கள் வெளியிடப்பட்டமையை பீட்டர்மனுவல் என்னும் ஆய்வாளர் குறிப்பிடுகிறார்.

எண்பதுகளின் நடுப்பகுதியில் இருநூறு முதல் ஐந்நூறு வரையிலான பிராந்திய சிறு நிறுவனங்கள் வட இந்தியாவின் 75% விற்பனையை கைப்பற்றியிருந்தன என்று ஆய்வாளர்கள் கணிக்கிறார்கள்.

காஸட் தொழில்நுட்பத்தின் வருகை உலக இசைச்சந்தையின் உறவுகளைப் பெருமளவு மாற்றியது. இசைச்சந்தையின் முற்றுரிமை, இசை வகைகளின் உள்ளடக்கம், பன்முகத்தன்மையிலான கிளைகள் உருவாவதை இது சாத்தியப்படுத்தியது.

பெருநிறுவனங்களின் பிடியில் தயாரிப்பாளனுக்கும் நுகர்வோனுக்கும் இடையேயிருந்த சமூக இடைவெளியைக் குறைத்ததோடு சமூக மதிப்பீடுகளிலும் அழகியல் நோக்கிலும் சமூகப் பொறுப்புணர்வுக்கான வெளியை உருவாக்கியது. அந்த வகையில் காஸட் வருகை, வெகுசன இசைத்தொழிலை சனநாயகப்படுத்தியதோடு இந்தத் தொடர்புச்சாதனத்தின் மீதிருந்த மேலாதிக்கத்தைத் தகர்த்ததன் மூலம் வெகுசன இசையின் உள்ளடக்கம் மாறுவதற்கான சாத்தியங்களை அது உருவாக்கியது. ஆக, ஊடகங்களின் ஆளுகை (control), உற்பத்தி, உள்ளடக்கம் மற்றும் நுகர்வு ஆகியவற்றில் தலைகீழ் மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தன.

வெகுசன ஊடகம் என்பது ஒடுக்குகின்ற சுரண்டுகின்ற தன்மையுள்ள

ஊடகம், மையப்படுத்தப்பட்ட கட்டுப்பாட்டுக்குள் இயங்குவது, ஓரிடத்திலிருந்து வழங்கப்படும் செய்தியை ஆயிரக்கணக்கானோர் பெறுவது, நுகர்வோரைச் செயலற்றவர்களாக வைத்திருப்பது, சிறப்புத்தேர்ச்சி பெற்றவர்களாலான உற்பத்தி, முதலாளிகள் அல்லது அதிகார வர்க்கத்தாலோ கட்டுப்படுத்தப்படுவது என்ற நியோ மார்க்சிஸ்ட்டுகளின் கருத்து வலுவாக இருந்தது. ஆனால் இதற்கு மாறாக காசட் தொழில்நுட்பம் பரவலாக்கம் (decentralaization), கிளைப் பண்பாடுகளை ஊக்குவித்தல் (diversification), தன்னாட்சி(autonomy), மாற்று அல்லது எதிர் பண்பாடுகளைப் பிரதிபலித்தல் (dissent) ஆகிய கூறுகளைக் கொண்டதாக அமைந்தது.

1930 இல் பெஞ்சமினால் எழுதப்பட்ட புகழ்மிக்க கட்டுரையான 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' என்னும் கட்டுரையில் வெகுசன ஊடகங்கள் விடுதலைக்கான உந்துசக்தியாக இருக்கும் என்ற சாதகமான நம்பிக்கையை வெளிப்படுத்தியிருந்தார். ஆனால் வெகுசன ஊடகங்களின் செயல்பாடு வரலாற்றில் அப்படியிருக்கவில்லை. ஒருவகையில் காசட் தொழில்நுட்பம்தான் பெஞ்மினின் கருத்துக்கு வலுசேர்ப்பதாக அமைந்தது என்கின்றனர் ஆய்வாளர்கள்.

வணிக நோக்கத்தையே பிரதானமாகக் கொண்டியங்கும் பழைய ஊடகங்கள் போல் அல்லாமல், புதிய ஊடகங்களில் ஒன்றான காசட், உள்ளூர் தேவைகளைச் சந்திக்கின்ற, சிறு குழுக்கள், புறக்கணிக்கப்பட்ட சிறுபாண்மையினரின் குரலாகவும் தொடர்பூடகமாகவும் செயல்படக் கூடியதாக இருந்தது.

எண்பதுகளில் தமிழகத்தில் குறிப்பாக தென்மாவட்டங்களில் திரையிசைக்கு இணையாக நாட்டுப்புறஇசை ஒலிக்கத் தொடங்கியது. மதுரையில் நாட்டுபுற இசைவகைகளை கேஸட்டுகளாக பதிவுசெய்து வெளியிட்ட நிறுவனம் ராம்ஜி கேஸட்ஸ். அதன் உரிமையாளர் ராம்ஜி, தான் காஸட் தயாரிப்பில் இறங்கிய சந்தர்ப்பத்தை அவர் வார்த்தைகளில் சொல்வதைக் கவனிக்கலாம்.

எங்கள் தெருவில் கோவில் திருவிழா நடந்தபோது பரவை முனியம்மா பாடுவதற்காக வந்திருந்தார். அப்போது அவர் பக்கவாத்தியங்கள் ஏதுமில்லாமல் கையாலேயே தாளமிட்டுக்கொண்டு பாடினார். அவர் பாடுவதைக் கேட்டபோதுதான் இதைக் காஸட்டாக போடலாமே என்ற எண்ணம் தோன்றியது. அப்போதே அவரைக் கலந்துபேசி நண்பரொருவரின் வீட்டுக்கு அழைத்துச் சென்று பாடச்சொல்லிக் கேட்டோம். பக்கவாத்தியங்கள் இருந்தால் நன்றாக இருக்குமே என்றபோது, தவிலை வைத்துக்கொள்ளலாம் என்று சொன்னார். அப்போது காஸட்கள் விற்கும் சிறிய கடை ஒன்றை வைத்திருந்தேன். பாடலைப் பதிவு செய்து என் கடையில் விற்றுப்பார்க்கலாம் என்றுதான் நானும் என் நண்பர் ஒருவரும் நினைத்தோம். 1984 ஆம் ஆண்டு அது. நாங்கள் பரவை முனியம்மா பாடலைப் பதிவுசெய்து காஸட்டை வெளியிட்ட அன்று என் கடைக்குப் பக்கத்திலிருந்த மாரியம்மன் கோவிலில் திருவிழா. என் கடையில் வைத்து பாடலை ஒலிபரப்பத் தொடங்கியபோது காஸட் வாங்குவதற்காக பெரிய க்யூ நிற்க தொடங்கியது. காஸட் வாங்கியவர்கள் ஆங்காங்கே ஒலிபரப்ப, டவுன்ஹால் ரோட்டிலிருந்த பல கடைக்காரர்களும் விற்பனைக்காக காஸட் கேட்டு வரத்தொடங்கினார்கள். எங்களிடம் போதுமான ஸ்டாக் இருக்கவில்லை.

மேற்கண்ட அனுபவத்தை விவரித்த ராம்ஜி 1984 இல் பரவைமுனியம்மாவின் காஸட்டைத் தொடர்ந்து இருபது ஆண்டுகளில் எழுநூற்றுக்கும் மேற்பட்ட நாட்டுப்புற இசைவகைகளை காஸட்டுகளாக வெளியிட்டார். தென் தமிழ்நாட்டில் ராம்ஜியின் கேசட்டுகள் பற்றி அறியாதவர் இருக்கமுடியாது. மதுரை மாவட்டத்தின் தெம்மாங்கு, கும்மிப் பாடல்கள், ஒப்பாரிப் பாடல்கள் வரை எல்லாவகைகளையும் காஸட்டுகளாகப் பதிவுசெய்து வெளியிட்டார்.

அதற்குமுன் எல்லாக் கோயில்களின் திருவிழாக்களிலும் எம்.எஸ்.விஸ்வநாதனின் கிருஷ்ணகானம் என்னும் ஒலித்தட்டிலிருந்து 'ஆயர்பாடி மாளிகையில் அல்லது புல்லாங்குழல் கொடுத்த மூங்கில்களே' ஆகிய பாடல்களே ஒலித்தபடி இருக்கும். திருவிழா பாதாள மாரியம்மனுக்கோ, பாண்டி முனிக்கோ, முனியாண்டிக்கோ இருக்கலாம். ஆனால் அங்கும் ஒலிபெருக்கியில் கிருஷ்ணருக்கு இசை அபிஷேகம் நடப்பதைப் பார்த்துக்கொண்டு உள்ளூர் குலசாமிகள் எல்லாம் செய்வதறியாது திகைத்துக் கொண்டிருந்த காலம். அந்த நாட்டார் தெய்வங்களின் மனப்புழுக்கத்தை போக்கவந்த அருமருந்தாய் கேசட் வந்து சேர்ந்தது எனலாம். சென்னையை மையமாகக் கொண்டு இயங்கிய கிராமபோன் நிறுவனங்கள் பரவலாக மக்கள் பண்பாட்டை பிரதிபலிக்கும் சிறுமரபுகளை அறிந்திருக்கவில்லை. அல்லது அவற்றைப் பொருட்படுத்துவதற்கான மன நிலையைக் கொண்டிருக்கவும் இல்லை. எண்பதுகளுக்கு முந்தைய கிராமபோன் நிறுவனங்களும் சரி, பின்னால் தொடங்கப்பட்ட காஸட் நிறுவனங்களில் பலவும், வடநாட்டு சிந்தி, மார்வாடிகளால் நடத்தப்பட்டவை. அவர்களுக்கு நாட்டார் மரபுகளையோ, உப கலாச்சார இசைவகைகளை இனம் கண்டு அதைப் பொதுவெளிக்குள் கொண்டுவருவதோ அவசியமானதாகத் தோன்றவில்லை. வியாபார ரீதியிலும் அத்தகைய முயற்சிகள் கவர்ச்சிகரமான லாபத்தைக் கொண்டிருக்கும் என்றும் தோன்றவில்லை. ஆக, ஒரு மலிவான தொழில்நுட்பத்திற்காக காத்திருந்தவர்கள் போல் பல புதிய சிறுதயாரிப்பாளர்கள் உருவானார்கள். இதை தங்கள் தகுதிக்குட்பட்ட ஒரு வியாபாரமாகப் பார்த்தவர்கள் ஒருபுறம். உண்மையிலேயே

நம்முடைய பாரம்பரிய கலைகளை வெளிக்கொண்டுவர வேண்டும் என்ற உந்துதலில் செயல்பட்டவர்கள் ஒரு புறம். மேலைநாடுகளில் ஜாஸ், ப்ளூஸ், லத்தீன் இசை, ஆரம்பகால ராக் முதலிய இசை வகைகள் வளர்வதற்கு காஸட் தொழில்நுட்பமும் இத்தகைய தனிப்பட்ட சிறு தயாரிப்பாளர்களுமே காரணம் என்பதை இங்கு ஒப்பிட்டுப் பார்த்துக் கொள்ளலாம். இத்தகைய சிறு தயாரிப்பாளர்கள் பெரு நிறுவனங்களின் வணிக நோக்கங்களைக் கொண்டிருக்கவில்லை என்பதோடு, படைப்பாற்றலுடன் ரசிகர்களின் ரசனையோடு இணைந்து வினையாற்றுபவர்களாகவும் இருந்தனர்.

தொன்மையான சமூகங்களில் பாடத்தெரியாதவர்களே இருக்கமுடியாது எனலாம். பாடுவது என்பது நிகழ்த்துதலாக இல்லாமல் ஒரு சடங்குச் செயல்பாடாக, கூட்டுச்செயல்பாடாக இருந்தபோது பாடுவதில் யாருக்கும் சிரமம் இருந்திருக்க முடியாது. ஆனால் இசையைப் பதிவுசெய்வதான முயற்சிகள் தொடங்கியபோது, அதற்கு தொழில்முறைக் கலைஞர்கள் தேவைப்பட்டனர். ஒலிவாங்கியால் பதிவுசெய்யப்பட்டு பன்மடங்கு பெருக்கப்பட்ட அந்தக் குரல்பதிவை ஒலிபெருக்கிகள் மூலமாகக் கேட்கும் ஒரு சாமான்யன் தன் குரலோடும் தன் பாடும்திறனோடும் அதை ஒப்பிட்டுப் பார்த்து சோர்வடைகின்றான். கிராமபோன் பண்பாடு மேலும் மேலும் ரசிகனை அவனுடைய இசையிலிருந்து அந்நியப்படுத்தி அவனை ஒரு செயலூக்கமில்லாத பார்வையாளனாக (passive audience) மாற்றியது. சமூகக் கூட்டுச் செயல்பாடாக இருந்த பாடுதல் என்ற செயல், பதிவு செய்தல்/கிராமபோன் சாதனத்தால் தனித்திறன்கள் வேண்டிய (professional) செயல்பாடாக வெகுமக்கள் மனதில் மாற்றம் பெற்றது.

இப்படித்தான் வடக்கில் லதா மங்கேஷ்கர், கிஷோர்குமார், கேரளத்தில் ஏசுதாஸ், தமிழில் டி.எம்.சௌந்தர்ராஜன், சுசீலா என குரல்களின் முற்றுரிமை தொடங்கியது. ஏனெனில் நுகர்வோர் முதலாளியமும் (consumer capitalism) சரி, கார்ப்பரேட் மூலதனமும் சரி குறிப்பிட்ட துறைகளில் நட்சத்திரங்களை (stars) உருவாக்குவது, பொருட்களை மட்டுமல்ல, கலைகளையும் தரப்படுத்துவது (standardaised) ஆகிய அம்சங்களைத் திட்டமிட்டு செய்து வருபவை.

வணிக வெகுசனப் பண்பாடு என்பது, மக்களின் இசை உருவாக்கத் திறனை அவர்களிடமிருந்து அபகரித்துவிட்டு, அவர்களுக்கு அதே இசையை நுகர் பொருளாக திரும்பத் தருகிறது. தனிநபர்களும் சமூகக் குழுக்களும் தங்கள் சொந்த படைப்பாற்றலிருந்து அந்நியப்படுத்தப்படுகிறார்கள். இசைஉருவாக்கம் என்னும் சமூகக் கூட்டுச் செயல்பாட்டின் எல்லா சாதக அம்சங்களையும் இழந்து நாளடைவில் தங்கள் இசைத்தேவைகளுக்காக சரண்டல்தன்மையுள்ள, லாபநோக்குள்ள கலைஞர்களை எதிர்நோக்க நிர்பந்திக்கப் படுகிறார்கள் என்ற நியோ மார்க்சிய கருத்தாக்கம் காஸட் தொழில்நுட்பத்தின் வருகையால் மறுபரிசீலனைக்கு உட்படுத்தப்பட வேண்டிய கருத்தாகியது.

மேற்கண்ட கருத்து வட இந்தியாவைப் பொறுத்த அளவில் மிகவும் பொதுமைப்படுத்தப்பட்ட கருத்து என்று பீட்டர் மனுவல் சொல்வதை தமிழகத்திற்கும் பொருத்திப் பார்க்க முடியும்.

> **தொன்மையான சமூகங்களில் பாடத்தெரியாதவர்களே இருக்கமுடியாது எனலாம். பாடுவது என்பது நிகழ்த்துதலாக இல்லாமல் ஒரு சடங்குச் செயல்பாடாக, கூட்டுச்செயல்பாடாக இருந்தபோது பாடுவதில் யாருக்கும் சிரமம் இருந்திருக்க முடியாது.**

பரவை முனியம்மா, கொல்லங்குடி கருப்பாயி, தேனி குஞ்சரம்மாள், தேக்கம்பட்டி சுந்தர்ராஜன், கோட்டைச்சாமி ஆறுமுகம், சின்னபொண்ணு, ஆத்தூர் கோமதி, மாரியம்மா... இப்படி முறையான இசைப் பயிற்சியற்ற, எவ்வித சமூகப் பின்னணியற்ற, வணிக ஊடகங்கள் எதிர்பார்க்கும் தகுதிகள் எதுவுமற்ற நாட்டுப்புற கலைஞர்கள் வெகுசன கலைவெளிக்குள் பிரவேசித்தது காஸட் வருகையால்தான் என்று தனித்துச் சொல்லவேண்டியதில்லை. இப்படி சாமான்ய கலைஞர்கள் வெகுசன வெளிக்குள் வருவதையும், மக்களிடம் இசைத்தயாரிப்பு வந்து சேர்வதையும் Musical Marxism என்று குறிப்பிடப்படுவதுண்டு.

“நவீன முதலாளியம், அந்நியப் படுத்தப்பட்ட, அரசியல் நீக்கம் செய்யப்பட்ட, முட்டாள்தனமான (stupefied) பொதுஜனத்தைக் கொண்டே காரியமாற்றக் கூடியது. வெகுசன ஊடகங்கள் பகுத்தாய்கின்ற மனப்போக்கை ஒழித்து, எதிராக எழும் மாற்றுக்கலைகளை வணிகப் பொருளாக்கி , நுகர்வியத்தை ஊக்குவித்து, வர்க்கமற்ற சமூகம் என்பதை ஒரு தொன்ம நம்பிக்கையாக மாற்றிவிடுகிறது“ என்பது அடர்னோ (Adorno) உள்ளிட்ட ப்ராங்க்பர்ட் சிந்தனைப் பள்ளியைச் சார்ந்தவர்களின் கருத்து. இதைப் பல ஆய்வாளர்களும் மறுபரிசீலனைக்கு உட்படுத்தியிருக்கிறார்கள். அதாவது வெகுசனக் கலைகள் சமூகமாற்றத்திற்கான தளங்களில் இயங்காது, இயங்க முடியாது என்ற கருத்தை காஸ்ட் தொழில்நுட்பம் மாற்றியது. வணிக நோக்கங்களுக்காக காஸட் தயாரிப்பில் இறங்கிய சிறுதயாரிப்பாளர்கள் போக, எண்பதுகளில் தமிழகத்தில் இடதுசாரி அரசியல் இயக்கங்களான சி.பி.எம்., சி.பி.ஐ மற்றும் மார்க்சிஸ்ட் லெனினிஸ்ட் இயக்கங்களும் காஸட்களை வெளியிட்டனர். அவர்கள் இரு விசயங்களைச் செய்தனர்; ஒன்று, வெகுசன வெளியில் நிறைந்திருந்த திரைப்பட மெல்லிசைக்கு மாற்றாக நாட்டுப்புற இசையைக் கையிலெடுத்தனர். இரண்டாவது, சமூக மாற்றத்தை அதன் மையமாக்கினர். இன்னும் குறிப்பாக, மக்கள் கலை இலக்கியக் கழகத்தினர் அரசு நிறுவனங்களுக்கு

எதிரான கடுமையான விமர்சனங்களைப் பாடல்களாகவும் உரை வீச்சுக்களாகவும் தொடுத்தனர். அடுத்ததாக இத்தொழில் நுட்பத்தைக் அதிகம் தமிழகத்தில் கையிலெடுத்தவர்கள் அரசுசாரா தொண்டு நிறுவனங்களைச் சார்ந்தோர்; குழந்தைத் தொழிலாளர், பெண்விடுதலை, அனைவருக்கும் கல்வி, சுற்றுச்சூழல் உள்ளிட்ட பிரச்சனைகளைப் பேசி 'சமூக விழிப்புணர்வு' என்னும் தளத்தில் இயங்கினர்.

மாற்றுத்தளத்தில் இயங்கிய அனைவருமே நாட்டார் இசையையே பெரும்பாலும் கையாண்டனர். இது சினிமாவில் அப்போது இளையராஜா செய்ததைப் போன்றதல்ல. இளையராஜா நாட்டார் இசையின் சாரத்தை தன்னுடைய இசையாக, சினிமா இசைக்கான கச்சாப் பொருளாக மாற்றினார். இன்னும் கூறப்போனால் நாட்டுப்புற மெட்டுக்களை அடிப்படையாக வைத்துக்கொண்டு அதை வளர்த்து பண்பட்ட சினிமா பாடகர்களின் குரல்களால், அதை வேறொன்றாக உருமாற்றினார். ஆனால் மாற்றாக இயங்கியவர்கள் எல்லாம் நாட்டுப்புற பாடகர்களையே பாடச் செய்தனர். இது மிகவும் முக்கியமானது. சினிமா பண்பாடு வேரூன்றிய பிறகு பாடுவதென்றாலே அது, அந்தக் காலங்களில் பிரபலமாக விளங்கும் சினிமா பாடகர்களைப் போலி செய்வது என்ற சூழல் இருந்தது. தியாகராஜ பாகவதர், டி.எம்.எஸ்., பி.பி.சீனிவாஸ், பாலசுப்ரமணியம், ஜேசுதாஸ், இளையராஜா, ஏ.ஆர்.ரகுமான் என்று அந்தந்தக் காலங்களின் பாடகர்களைப் போலப் பாடும் பலர் உருவாவதை, விருப்பத்தாலும், தொடர்பயிற்சியாலும் தங்கள் குரலை மாற்றிக் கொள்பவர்களைப் பார்க்கமுடியும். இதுதான் வெகுசன நுகர்வோர் பண்பாட்டில் நடக்கும் தரப்படுத்தல் (standardaization). இத்தகைய வெகுசன இசைப்பண்பாடு தோன்றி ஏறத்தாழ 50ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு இயல்பிலேயே பாடும்திறன் பெற்ற நாட்டுப்புறப் பாடகர்கள் வெகுசன ஊடகத்தில் இணைவதென்பது குறிப்பிடத்தகுந்த மாற்றம்தான்.

கே.ஏ.குணசேகரன், கரிசல் குயில் கிருஷ்ணசாமி, ..

மதுரை சந்திரன், சின்னபொண்ணு முதலிய பாடகர்கள் பொதுவெளிக்கு வந்ததோடு நாயனம், தவில், நையாண்டிமேளம், தப்பு முதலிய கருவியிசைக் கலைஞர்களுக்கும் ஒரு புதிய அங்கீகாரத்தை காஸட் தொழில்நுட்பம் கொண்டுவந்து சேர்த்தது.

தொடக்கத்தில், எண்பதுகளில் காஸட்களின் வருகை திரையிசைச் சந்தையை விரிவுபடுத்தும் அம்சமாகவே பார்க்கப்பட்டது. ஆனால், காஸட் தொழில் நுட்பத்தின் எளிமையும் குறைந்த மூலதன சாத்தியப்பாடுகளும் புதிய கிளைகளில் அதன் வளர்ச்சியைத் துரிதப்படுத்தின. வட இந்தியாவில் பார்சி பாப்(parsi pop), போஜ்புரி பிர்கா(bhojpuri birha) ஆகிய புதிய இசை வகைகள் பரவலாகக் காரணமாயின. திரையிசை அல்லாத முதல் இசைவகையான பாப் கஜல்(pop ghazal), பாப் பஜன்(pop bhajans) பஞ்சாப் மக்களின் நாட்டுபுற இசை நடனமான பாங்கரா(bangara pop), இஸ்லாமியர்களில் ஒருபிரிவினரின் வழிப்பாட்டில் இடம்பெறும் கவாலி(quali), ஆகிய இசைவடிவங்கள் காஸட்களின் வருகைக்குப் பின் அபரிமிதமான வளர்ச்சியை அடைந்தன என்பதை பீட்டர் மனுவல் சுட்டிக்காட்டுகின்றார்.

ஆனால், அவை வெகுசன இசைக்கு மாற்றாக இயங்காமல் கார்ப்பரேட் மூலதனத்துடன் இணைந்து சினிமா இசையின் வெகுசனக் கூறுகளைப் பெற்றது. தலேர்மகந்தி, ஹரிஹரன் முதலிய பாங்கரா, கஜல் பாடகர்கள் நட்சத்திர பாடகர்களாக அவதாரம் எடுத்தமையைக் காணலாம். ஆனால் தமிழகச் சூழலில் நாட்டுப்புற இசை கார்ப்பரேட் மூலதனத்துடன் இணையவில்லை.

சென்னை நகர விளிம்புநிலை மக்களின் இசைமரபான கானாவை தமிழகம் முழுவதும் கொண்டு சென்றதும், திரைப்பட இசைக்குள் வெகுமக்கள் விரும்பும் ஒரு இசைவகையாக நிலைபெற்றதும் காஸட் தொழில்நுட்பத்தின் வரவுக்குப் பிறகுதான்.

உலகநாதன், மயில்சாமி, பழனி, கண்மணிராஜா ஆகிய சேரிப் பாடகர்களின் வாழ்வனுபவங்கள் பொதுவெளிக்குள் இசையாக உலா வரத்தொடங்கின. நாட்டுப்புற இசையிலும் கூட மணிக்குறவன் வரலாறு, கரிமேட்டுக் கருவாயன் வாழ்க்கை முதலிய நாட்டார் மரபின் நாயகர்கள்(folk heros), விளிம்புநிலை நாயகர்கள்(subaltern heros) வெகுசன ஊடகங்களில் பதிவு செய்யப்பட்டார்கள்.

சிறுபான்மை சமய இசை குறிப்பாக கிறித்தவர்கள், அவர்களின் உட்பிரிவினர் ஆகியோர் கணிசமான காஸட்களை வெளியிட்டனர்.

பெருமரபுகளைப் பேணுவதை நோக்கமாகக் கொண்டு இயங்கும் வெகுசன ஊடகப் பண்பாட்டில் காஸட் தொழில்நுட்பம் என்பது வெகுசன ஊடகங்கள் பற்றிய புரிதலை மறுபரிசீலனைக்கு உட்படுத்தியது என்பதோடு சிறுபான்மை, அடித்தள, நாட்டார் இசைமரபுகளுக்கான வெளியை விரிவுபடுத்தியது என்பது மறுக்க இயலாத உண்மையாகும்.

**துணை நூல்கள்**

1.Peter Manuel, 2001: Cassette Culture Popular Music and Technology in North India, Oxford University Press.

2.Raiford Guins& Omayra Zaragoza Cruz, 2005: Popular Culture- A Reader, SAGE Publications

3.Kevin Lause,1992: Popular Culture: An Introductory Text, Bowling Green State University Popular Press.

4.Ashok D.Ranade, 1998: Essays in Indian Ethnomusicolagy, Munshiram Manoharlal Publisher.

டேவிட் லீனின் ரயான்ஸ் டாட்டரும் (1970)

# மண்வாசனை சினிமாவின் கமர்ஷியல் வடிவமும்

இரண்டாவது பாகம்

**வெங்கடேஷ் சக்ரவர்த்தி**

டேவிட் லீனின் 'ரயான்ஸ் டாட்டர்' என்ற ஆங்கில படம் 1970களின் துவக்க கட்டங்களில் இங்கு திரையிடுவதற்கு முன் தமிழ் திரைப்படத்தில் நாம் 'ரோசா' அல்லது 'ரோஜா' என்ற பெயர் வைத்த எந்த கதாநாயகியையோ அல்லது ஒரு பெண் நட்சத்திரத்தையோ காணவில்லை. இதனால், அதற்கு முன் அந்த பெயரை தமிழகத்தின் கிராமங்களில் யாராவது தங்களுடைய பெண்களுக்கு வைத்திருப்பார்களா என்பதே மிகவும் சந்தேகத்திற்குரிய ஒன்றாக இருப்பதால்; 'ரோசா' அல்லது 'ரோஜா' என்ற பெயர் சினிமாவிற்கென்றே திரிக்கப்பட்ட பெயர் என்று சொல்வதில் எந்த பிரச்சனையுமில்லை. உதாரணத்திற்கு, கே.எஸ். கோபலகிருஷ்ணனின் 'பணமா பாசமா' (1968) என்ற படத்தில் வரும் எலந்த பழம் பாட்டு சினிமாவிற்கென்றே திரிக்கப்பட்ட ஒன்றே அன்றி சென்னையில் யாரும் அந்த மாதிரி ஒரு பாட்டை பாடி அந்த பழத்தை விற்றதில்லை. 'ரயான்ஸ் டாட்டர்' என்ற படத்தின் கதாநாயகியின் பெயர் ரோஸி ரயான். அவளை மற்ற கதாபாத்திரங்கள் 'ரோஸ்' என்றே அந்த படத்தில் அழைக்கின்றனர். அதை தவிர 'ரோசாப்பூ' என்ற வார்த்தையை எடுத்துக்கொண்டால், அது ரோஸ் என்ற ஆங்கிலப் பெயரின் மருவலே அன்றி வேறில்லை என்ற போது 'ரோசா' என்ற பெயர் மண்வாசனை ததும்பும் ஒரு பெயராக மாறிவிட்டது ஒரு வியப்பை ஏற்படுத்துகிறது. முதலில் 'ரோசாப்பூ ரவிக்கைக்காரி' (1979) என்ற தலைப்பில் ஒரு படம் வெளிவர, படிப்படியாக 'ரோசா' என்ற பெயர் நமது திரைப்படங்களில் தனது வீச்சை அதிகரித்துப் பிறகு, செம்பருத்தி (1992) என்ற படத்தின் கதாநாயகியான ஒரு பெண் நட்சத்திரத்திற்கே அந்த பெயர் சூட்டப்பட்டு; 'மகளிர் மட்டும்' (2000) என்ற படத்தில் ஒரு நகைச்சுவை நுட்பமாக கோவை சரளா ஏற்று நடிக்கும் ஒரு கதாபாத்திரத்திற்கு 'ரோசா' என்று பெயர் சூட்டப்படும் வரை; அந்த குறியின் செயல்பாடு வளர்ந்து விட்டது. குறிப்பாக மணிரத்னத்தின் 'ரோஜா' (1992) என்ற திரைப்படத்தில் நகர்புற வாலிபர்களின் வேட்கைக்கேற்ற ஒரு நாட்டுப்புற மங்கையின் பெயராக அது அமைந்துவிடுகிறது. இப்படி ஒரு குறிப்பிட்ட பெயர் அளவில் மட்டும் தனது தாக்கத்தை இந்த ஆங்கில திரைப்படம், தமிழ் சினிமா மீது ஏற்படுத்தி இருந்தால் இந்த கட்டுரையில் மேலும் எழுதுவதற்கு ஒன்றுமிருக்காது. ஆனால், 'ரயான்ஸ் டாட்டரை' போல் பெரும்பாலான மண்வாசனைப் படங்கள் பெண்ணின் பாலியல் வேட்கையை மையப்படுத்தி உருவானவை. ஆகையால், எந்த சரித்திர பின்னணியில் இந்த ஆங்கில படம் உருவானது, அதன் திரைக்கதையின் மூலம் என்ன; எந்தக் காலத்தை அது மையப்படுத்தி எந்த சூழலில் தனது திரைக்கதையை அது பொருத்தியது; தமிழ் சினிமா சூழலில் எந்த கட்டத்தில் அது அறிமுகமானது; அதனால் தமிழ் திரைப்படங்களின் மீது அது ஏற்படுத்திய அதிர்வுகள் என்ன என்ற கேள்விகள் ஒன்றன்பின் ஒன்றாக எழுகின்றன.

I

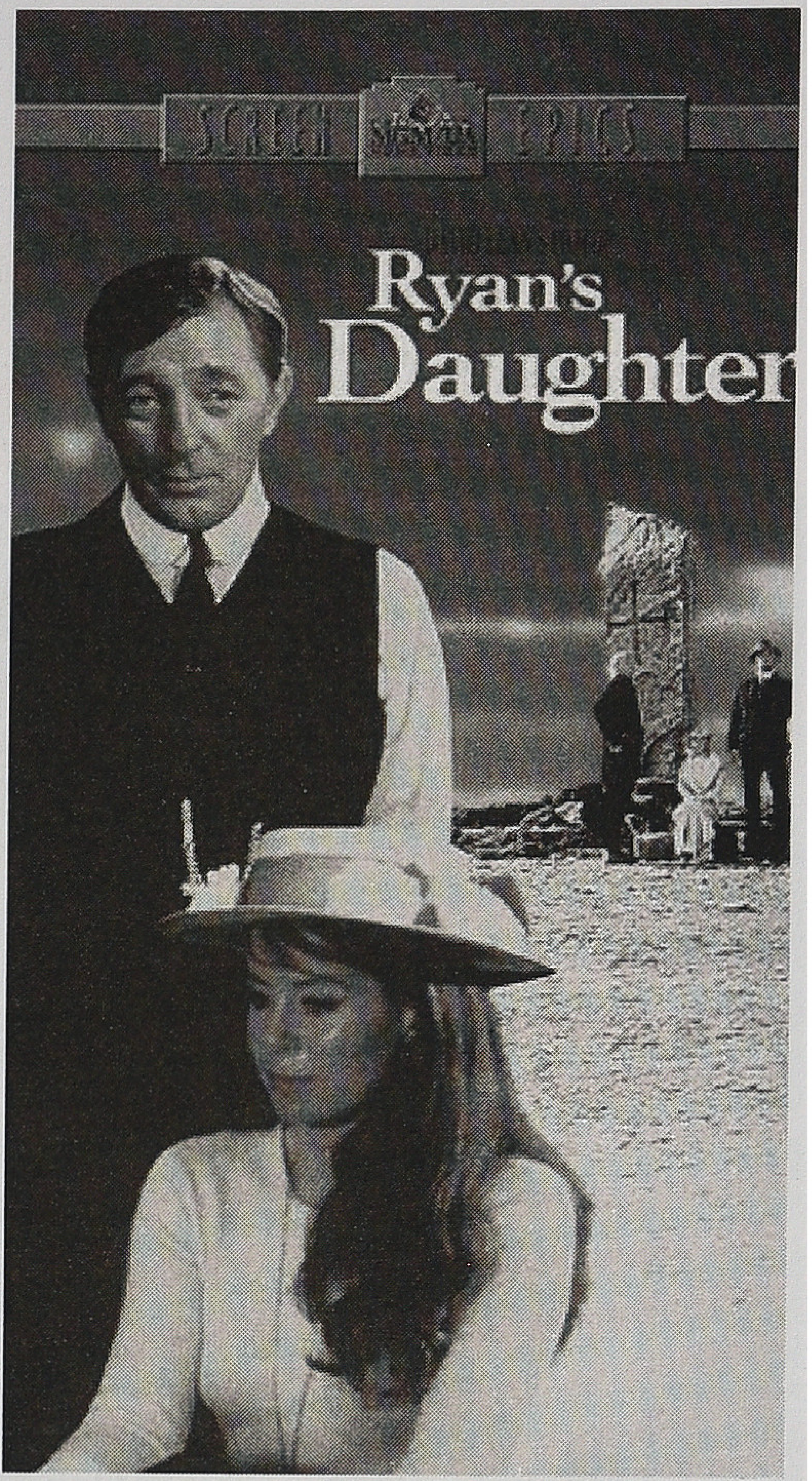
போரிஸ் பாஸ்டார்நாக்கின் 'டாக்டர் ஜிவாகோ' என்ற ருஷ்ய நாவல் 1957ல் இத்தாலிக்கு கடத்தப்பட, அதன் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு 1958ல் வெளிவந்தது. முக்கோண காதல் உறவுகளை ருஷ்யப் புரட்சியின் பின்னணியில் வைத்து எழுதப்பட்ட இந்த நாவல் ருஷ்யாவில் இருந்த அதிகார அமைப்பிற்கு எதிராக விதைக்கப்பட்ட முதல் இலக்கிய வித்து. கதாநாயகனுக்கு இரு பெண்களின் மீது வெவ்வேறு கட்டத்தில் காதல் உருவாகும் இந்த நாவலை தழுவி, அதே தலைப்பில் 1965ம் ஆண்டு உருவாக்கப்பட்ட படத்தின் மாபெரும் வெற்றிக்கு பிறகு, அதன் திரைக்கதை எழுத்தாளர் ராபர்ட் போல்ட், அதன் இயக்குனர் டேவிட் லீனுக்கு; 1857ம் வருடம் வெளிவந்த குஸ்டாவ்

ஃப்ளாபர்டின் முதல் படைப்பான 'மேடம் போவாரி' என்ற நாவலைத் தழுவி அமைக்கப்பட்ட, தனது அடுத்த திரைக்கதையை அனுப்பி வைத்தார்.

இந்த நாவலின் திரைக்கதையை படித்த டேவிட் லீன் அதை வேறு சூழலில் பொருத்தி எழுத ராபர் போல்ட்டுக்கு சில யோசனைகளை கூற, 'ரயான்ஸ் டாட்டர்' (1970) உருவானது.

அயர்லாந்தின் டிங்கிள் வளைகுடாவில் சில மலைகளை ஒட்டி தன்னந்தனியே நிற்கும் கிராரி என்ற ஒரு கற்பித கடலோர கிராமத்தின் சூழலில் 'மேடம் போவாரி' பொருத்தப்பட்டது. ஊருக்கு எல்லையில் ஒரு சிறிய பள்ளிகூடம். அந்த பள்ளியின் பின்புற பகுதியே அதன் ஒரே ஒரு ஆசிரியனின் வீடு. தனது மனைவியின் மரணத்திற்கு பிறகு அதில் தனியாக வாழும் நடுத்தர வயதுள்ள அந்த ஆசிரியனின் பெயர், சார்ல்ஸ் சான்ஸி (ராபர்ட் மிட்சம்). அந்த பள்ளியின் பின்னே இருக்கும் ஒரு மலைமேட்டை தாண்டி ஒரு சிறிய ப்ரிட்டிஷ் இராணுவ முகாம் அமைக்கபட்டுள்ளது. காரணம், கதை நடக்கும் காலம் 1916. முதல் உலக யுத்தம் தனது இரண்டாவது ஆண்டில் ப்ரெஞ்சு எல்லையில் அச்சமயம் தொடர்ந்து கொண்டிருந்தாலும்; ஏப்ரல் மாதத்தின் இறுதியில் இங்கிலாந்தின் அதிகாரத்திற்கு எதிராக அயர்லாந்தில் உருவான ஈஸ்டர் எழுச்சி கொடூரமாக ஒடுக்கப்பட்ட பிறகு; அந்த கிராமத்தின் கடல்புறத்தில் அந்த எழுச்சிக்கு ஆதரவாக நடக்கும் சம்பவங்களை வேவு பார்க்கவே அந்த இராணுவ முகாம் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.

அந்த ஊரிலுள்ள ஒரு சிலரை தவிர; அதன் கத்தோலிக்க பாதிரியார் ஹுயுக் காலின்ஸ் (ட்ரெவர் ஹாவர்ட்) உள்பட, எல்லோருமே இங்கிலாந்துக்கு எதிராக ஐரிஷ் தேசியத்தை ஆதரிப்பவர்கள். இந்தப் போக்கிலிருந்து, ஆசிரியன் சார்ல்ஸ் சற்று விலகி நிற்க, அந்த கிராமத்தில் ஒரு மதுபான விடுதியை நடத்தி வரும், டாம் ரயான் (லியோ மெக்கர்ன்) ஊர்வாசிகளுக்கு முன்னே, தன்னை ஐரிஷ் தேசியத்தின் முதல் ஆதரவாளனாக அடிக்கடி வெளிப்படுத்த தவறுவதில்லை என்றாலும், மறைமுகமாக பிரிட்டிஷ் இராணுவத்திற்கு ஒரு உளவாளியாக இயங்கி வருகிறான். இவன் இளவரசியை போல் வளர்த்து வரும் பருவமடைந்த ஒரே மகள், ரோஸி ரயானுக்கோ (ஸாரா மைல்ஸ்), தன்னுடைய கனவுகளுக்கும், உணர்ச்சிகளுக்கும் அப்பாற்பட்ட எந்த விஷயத்தின் மீதும் ஈடுபாடு கிடையாது. தன் இஷ்டம் போல் ஊர் சுற்றுவதும், 'அரசரின் வைப்பாட்டி' போன்ற புத்தகங்களை படிப்பதிலும் மட்டுமே அவளுக்கு ஆர்வம் அதிகம். இருந்தாலும், அந்த ஊர் பள்ளியில் படித்த போது, ஆசிரியன் சார்லஸின் மூலம் பீத்தோவன் இசையை ரசிக்க கற்றுக்கொண்டவள். மனைவியை இழந்து தனித்து வாழும் அவன் மீது அவளுக்கு எப்பொழுதும் ஒரு கண். மற்றும், ஊர் மக்களின் ஏளனப் பொருளாக பயன்படுத்தப்படும் கிராமத்தின் முட்டாள், மைக்கல் (ஜான் மில்ஸ்). வெள்ளைக்கும் கருப்பிற்கும் வித்தியாசமறியாத அவன், பிரிட்டிஷ் இராணுவத்திற்கும், எழுச்சி உணர்வுள்ள மக்களுக்கும் இருக்கும் வேறுபாடுகளை தனது அறியாமையினால் உணரமுடியாதவன். தூரத்திலிருந்து ரோஸியின் அன்பிற்காக ஏங்கும் இந்த மைக்கல், 'மேடம் போவாரியில்' இருக்கும் ஜஸ்டினுக்கு மாறாக உருவாக்கப்பட்ட கதாபாத்திரம். ஆனால் அதில் வரும் ஹிப்போலைட்டைப் போல் இவனும் ஒரு பிறவி நொண்டி. சிறு வயதில் மைக்கலின் முதுகில் சவாரி செய்து பள்ளிக்கு சென்று திரும்பிய ரோஸிக்கு அவளுடைய வாலிப பருவத்தில் அவன், அருவருப்பை உருவாக்கும் ஒரு ஜீவனாகவே அவளுக்கு தோன்றுகிறான். ஆசிரியன் சார்லஸின் கதாபாத்திரம் அந்த நாவலில் வரும் எம்மாவின் கணவன் சார்லஸின் பாத்திரத்தைத் தழுவி அமைக்கப்பட்ட ஒன்று என்றாலும் அதில் சில மாற்றங்களும் செய்யப்பட்டுள்ளது. அந்த நாவல், அவனது பள்ளி பிராயத்திலிருந்து துவங்கி, அவன் எவ்வாறு அவன் அன்னையின் சொல்லுக்கு கட்டுப்பட்டு நடப்பவன் என்றும், டாக்டர் பட்டத்தை அவன் எப்படி தனது




இரண்டாவது முயற்சியில் தான் பெறுகிறான் என்றும், அவனுடய திறமையின்மையும், சாதாரண குணங்களும் எவ்வாறு பிரபுத்துவ வீரசாகசக் கதைகளில் ஊறிப்போன எம்மாவின் எதிர்ப்பார்ப்புகளுக்கு எதிராக இருக்கின்றன என்பதையும் விவரிக்கிறது. இதற்கு மாறாக, 'ரயான்ஸ் டாட்டரில்' வரும் சார்ல்ஸ் அவனுடய இறந்த அன்னையும், மனைவியும் இன்றி தனித்து வாழ்பவன். அவன் ஒரு பள்ளி ஆசிரியனாக இருந்தாலும், நன்கு ஆழ்ந்து படித்த ஒரு அறிவாளி மட்டுமல்லாமல் தனது செய்கையிலும், சிந்தையிலும் மிகவும் நிதானமானவன்.

எம்மா போவாரியின் பிரதிபலிப்பாக இந்த கதையில் இயங்குவது, ரோஸி ரயான். நாவலில் எம்மாவிற்கு மூன்று காதலர்கள். முதலில் சார்லஸ், பிறகு ருடால்ஃப் மற்றும் லியான் என்றால், ரோஸிக்கு

இரண்டு காதலர்கள். முதலில் சார்ல்ஸ், பிறகு ராண்டோல்ஃப் டோரியன். ஆகையால், லியானின் இடத்தை நிரப்ப இந்த படத்தில் எந்த கதாபாத்திரமும் கிடையாது. மற்றும், சார்ல்ஸ் எம்மா தம்பதியருக்கு, பர்த் என்ற ஒரு பெண் குழந்தை இருப்பதற்கு மாறாக இந்த படத்தில் ரோஸிசார்ல்ஸ் தம்பதியருக்கு எந்த குழந்தையும் கிடையாது. நாவலில் சார்லஸும் எம்மாவும் குடிபெயரும் புதிய ஊரான யான்வில்லில், ஹோமெஸ் என்ற ஒரு கம்பவுண்டரும், கிலாமின் என்ற ஒரு நோட்டரி பப்ளிக்கும், லோரோ என்ற நரிக்குணம் படைத்த வியாபாரியும் இருக்கிறார்கள். குறிப்பாக ஹோமெஸ்ஸின் மனைவி தான் யான்வில்லில் ஒரு மதுபான விடுதியை நடத்தி வருகிறாள். இந்த கதாபாத்திரங்கள் இந்த படத்தில் இல்லை என்றாலும், ரோஸியின் தந்தை ரயான் தான் படத்தில் காட்டப்படும் ஊரில் ஒரு மதுபான விடுதியை நடத்தி வருகிறான். நாவலில் எம்மா, லோரோவின் சூழ்ச்சியில் சிக்கி இறுதியாக தற்கொலை செய்துக் கொள்ள, இந்த திரைப்படத்தில் ஊர் மக்களால் ரோஸி தண்டிக்கப்படுகிறாள். நாவலில் எம்மா இறந்த பிறகு, அவளை என்றுமே தூரத்திலிருந்து காதலித்த விடலை பருவ வாலிபன் ஜஸ்டின், அவள் கல்லறையில் ஒரு மலர்செண்டை வைத்துவிட்டு ஊரை விட்டு ஓடிவிடுவான் என்றால், இந்த திரைக்கதையின் இறுதியில் சார்ல்ஸும் ரோஸியும் ஊரைவிட்டுப் போகும் போது, அவர்கள் போகும் வழியில் கேத்தி என்ற மாணவி ஒரு மலர்செண்டை வைத்துவிட்டு ஓடிவிடுவாள்.

நாவலைப் போல், இந்த படத்தின் கதைக்கு நாயகர்கள் கிடையாது. ஏனென்றால் அந்த நாவலில் வரும் எம்மாவைப் போல், ரோஸி தான் இந்தத் திரைகதையின் நாயகி. அவளுடைய தந்தை டாம் ரயான், எம்மா போவாரியின் தந்தையின் இடத்தை இந்த கதையில் வகிக்க, ஊருக்கு புதிதாக வரும், ப்ரிடிஷ் அதிகாரி மேஜர் ராண்டோல்ஃப் டோரியன் (கிரிஸ்டோஃபர் ஜோன்ஸ்), நாவலில் வரும் ருடால்ஃபின் இடத்தை நிரப்புவதற்காக உருவாக்கப்பட்ட பாத்திரம் என்றாலும், அவனைப்போல் இவன் ஒரு சந்தர்ப்பவாதியல்ல. போரில் ஒரு காலை இழந்ததால், செயற்கைக்காலில் பவனி வரும் இவன், போரில் அனுபவித்த தொடர் குண்டுவீச்சுகளின் நடுவே அதை இழந்த பாதிப்பால் மனம் சற்று சிதைந்து போனவன்.

II

கதையின் துவக்கத்தில், ஒரு பிரமாண்டமான வெகு தொலை தூர காட்சியில், ஒரு உயரமான மலை மேட்டில், காற்றில் அடித்துச் செல்லப்படும் தனது அழகான குடையை ரோஸி ரயான் துரத்திக் கொண்டு ஓடுகிறாள். டாம் ரயான் தனது மகள் ரோஸிக்காக ஒரு சீமாட்டியிடமிருந்து வாங்கி தந்த விலை அதிகமுள்ள குடை அது. அதை அவள் பிடிப்பதற்குள் காற்றின் வேகத்தினால் அது கீழே இருக்கும் கடலை நோக்கிப் பாய்கிறது. அதில் மீன்பிடிக்க போன மைக்கலும், பாதிரியாரும் திரும்பி வந்துக்கொண்டிருக்கும் படகுக்கு அருகே அது விழ, பத்திரமாக அதை எடுத்து பாதிரியார் படகில் வைக்கிறார். அதைப் பார்த்த ரோஸி, கடற்கரைக்கு வருகிறாள். மைக்கல் உடனே அவளிடம் ஓடி வந்து, அவளைப் பெருமையுடன் பார்த்து ஒரு விசாலமான புன்னகையுடன் அந்தக் குடையை அவளுக்கு தந்ததும், அவள் தனது நன்றியை அவனுக்கு தெரிவிக்கிறாள். மகிழ்ச்சியடைந்த அவன், தன் படகை நோக்கி ஓடுகிறான். இதற்குள் அவளுக்கு அருகே வந்த பாதிரியார், அந்த குடை அவளுடையது தானா என்று கேட்க, யாரிடமிருந்து அவளுக்கு அவள் தந்தை அதை வாங்கி தந்தார் என்பதை அவள் சொல்கிறாள்.

பெரும்பாலான
மண்வாசனைப்
படங்கள்
பெண்ணின் பாலியல்
வேட்கையை
மையப்படுத்தி
உருவானவை.

அப்பொழுது அங்கு திரும்பி வந்த மைக்கல், அவன் உயிருடன் பிடித்த ஒரு பெரிய ஈர்க்கிறாலை அவளுக்கு பெருமையுடன் காண்பிக்கிறான். உடனே பாதிரியார் அவளிடம், மைக்கலைப் பார்த்து அவள் ஒரு சிறிய புன்முறுவல் செய்தால் போதும் அதனுடைய பெரிய கொடுக்கு ஒன்றை அவளுக்கு அவன் பரிசாக அளிப்பான் என்று கூறியதுமே, மைக்கல் உயிரோடிருக்கும் அந்த இறாலின் கொடுக்கொன்றை பட்டென்று உடைத்து அவளுக்கு நீட்ட, இருவரும் பதறி விடுகின்றனர். ரோஸிக்கு அவன் மீது இதனால் அருவருப்பு வர அவனை மிகவும் கடினமாக ஏசுகிறாள். இதனால் மறுபடியும் மைக்கல் தனது படகை நோக்கி ஓடிவிடுகிறான்.

ரோஸி கடற்கரைக்கு வந்திருக்கும் காரணம், டப்லினுக்குச் சென்ற ஆசிரியன் சார்லஸ் அன்று ஊருக்கு திரும்பி வருகிறான் என்று அவளுக்குத் தெரியும். இப்படி இவர்கள் இருவரும் அந்தக் கடற்கரையில் சந்திக்கும் முன்; அவன் பிடித்த பெரிய ஈர்க்கிறாலை பெருமையுடன் ஏந்தி ஊருக்குள் மைக்கல் வர, அங்கிருக்கும் வாலிபர்கள் அவனிடமிருந்து அதை பிடுங்கிப் பந்தாடிய வண்ணம் அவனை இம்சை படுத்துகின்றனர். அங்கு கூடியிருக்கும் இளம் பெண்களும், கைதட்டி அந்த வாலிபர்களின் செயலை ஊக்குவிக்க, மைக்கல் என்ன செய்வதென்று அறியாமல் தவிக்கிறான். அச்சமயம் அங்கே வந்த பாதிரியார், அவனை அந்த வெறிப்பிடித்த கும்பலிடமிருந்து காப்பாற்றுகிறார்.

பிறகு, ரயானின் மதுபான விடுதிக்கு வந்த பாதிரியார் அந்த ஊரிலிருக்கும் வாலிபர்களின் நிலையை எண்ணி தனது கோபத்தை வெளிப்படுத்த; வேண்டுமென்றே பிரிட்டிஷ் அரசாங்கம் அவர்களுக்கு வேலை வாய்ப்பு அளிக்காமல் வைத்திருப்பதால் தான், அவர்களின் குணங்கள் அவ்வாறு மாறிவிட்டன என்று ரயான் அதற்கு ஒரு விளக்கத்தை அளிக்கிறான். அந்த திட்டம் நன்றாகவே வேலை செய்கிறது என்று கடிந்து கொண்டே; ரோஸி கடற்கரையில் ஊர்சுற்றுவதை அவர் பார்த்தாக

கூறி, அவள் வைத்திருக்கும் குடைக்கு எவ்வளவு விலை கொடுத்தான் என்று அவனிடம் பாதிரியார் கேட்கிறார். அதற்கு அவன் மூன்று பவுன்ட் ஆறு ஷில்லிங்கள் தந்ததாக கூற, இப்படி செல்லம் கொடுத்து அவளை கெடுப்பதற்கு பதில் அவளை ஏதாவது ஒரு ஆளுக்கு திருமணம் செய்து வைத்தால் அவள் திருந்துவாள் என்று பாதிரியார் அவனுக்கு ஆலோசனை கூறுகிறார். தனது இளவரசியான ரோஸிக்கு அந்த ஊரிலிருக்கும் எந்த ஆள் மீதும் ஈடுபாடு கிடையாது என்று அதற்கு ரயான் பதில் கூற; அந்த மாதிரியான பேர்வழிகள் ரோஸியின் கற்பனையில் அதிகமாகவே இருக்கின்றனர் என்று பாதிரியார் நக்கலாக சுட்டிக்காட்டுகிறார். அவர் சொற்களிலிருக்கும் எச்சரிக்கையை உணர்ந்த ரயான்; ரோஸியை மணமுடிக்கும் தகுதியுள்ள மாப்பிளை யாராவது தெரியவந்தால் தனக்கு அறிமுகம் செய்து வைக்கும்படி கேட்கிறான்.

அச்சமயம், கடற்கரையில் ஆசிரியன் சார்லஸை ரோஸி சந்திக்க; இருவரும் பேசிக்கொண்டே அவனுடைய பள்ளியை நோக்கி நடக்கின்றனர். அப்பொழுது அவர்கள் வழியிலிருக்கும் கல்லறைத் தோட்டத்திற்கு அருகே வர, சார்லஸ் அவளிடமிருந்து விடைபெற்று, அங்கிருக்கும் தனது மனைவியின் சமாதிக்கு சிறிது நேரம் அஞ்சலி செலுத்திவிட்டு தனது வீட்டிற்கு போகிறான். அவனை பின் தொடர்ந்த ரோஸி; தன்னுடைய காதலை வெளிப்படுத்த, முதலில் தனது வயது வித்தியாசத்தை கருதி சற்று தயங்கியவன்; பிறகு அவளை கட்டித் தழுவ, ரயானின் ஆதரவுடன் ஊர்மக்கள் சூழ அவர்களுடைய திருமணம் நடந்து முடிகிறது. இருந்தாலும், முதல் இரவில் ரோஸியின் வேட்கையை முழுமையாக அவனால் பூர்த்தி செய்யமுடியவில்லை. இப்படி உடல்ரீதியாக முழு இன்பத்தை எதிர்பார்த்த ரோஸி ஏமாற்றமடைந்தாலும், அவள் ஒரு மனைவியை போல் அவனுடன் நடந்து கொண்டு; நாளடைவில், அவனால் அவளுடன் முழுமையான உடலுறவு கொள்ளமுடியும் என்று நம்பி அந்த நாளுக்குக்காக காத்திருந்தாலும்; அவளுக்கு மேலும் ஏமாற்றங்கள் தான் உண்டாகின்றன. இப்படி ஒரு நாள் தனக்கு ஏற்பட்ட ஏமாற்றத்தை கட்டுப்படுத்த முடியாமல் கடற்கரையில் அவள் அழுதுக்கொண்டே செல்வதை பார்த்த பாதிரியார் அவளுடன் பேச்சுக் கொடுத்து அவள் மனதில் என்ன இருக்கிறது என்பதை உணர்ந்ததும், அவள் வேட்கையை அழிப்பதற்கு பதிலாக அதை நீர் விட்டு வளர்த்தால்; அவளுடைய தேவையற்ற எதிர்ப்பார்ப்புகள், உண்மையாகிவிடும் என்று எச்சரிக்கிறார்.

இந்தத் தருணத்தில், ராண்டோல்ஃப் டோரியன் அங்கிருக்கும் ராணுவ முகாமிற்கு புதிய அதிகாரியாக பணியில் அமர்கிறான். ஒரு நாள், அவளுடைய தந்தை வெளியூர் சந்தைக்கு சென்றிருப்பதால் அவருக்கு பதிலாக அவருடைய மதுபான விடுதியை ரோஸி கவனிக்க, ஊரை சுற்றிப் பார்க்க வந்த டோரியன் அங்கு வருகிறான். அங்கு ஒரு மூலையில் மைக்கல் தனது சிற்றுண்டியை முடித்து விட்டு இளைப்பாரிக் கொண்டிருக்கிறான். ஒரு குப்பி விஸ்கியை சிறிது பருகிய டோரியன் ஒரு சிகரெட்டை பற்ற வைக்கிறான். இதைப்பார்த்த மைக்கல், அவனுடைய கவனத்தை ஈர்க்க தான் அமர்ந்திருக்கும் இருக்கைக்கு கீழிருக்கும் மரச்சுவரை தனது காலால் ‘டம்’, ‘டம்’ என்று ஓயாமல் உதைக்கிறான். இதனால், டோரியனுக்கு போரில் அவன் அனுபவித்த தொடர் குண்டுவீச்சின் பயங்கர நினைவுகள் திரும்பி அவன் நிலை நிலை தடுமாற; பயந்து போன மைக்கல் அங்கிருந்து ஓட முயலுகிறான். அவனை வெளியே தள்ளி கதவை தாழிட்ட ரோஸி; கீழே விழுந்தவனுக்கு ஆறுதல் கூற அவன் கையில் அவளது கையை மெதுவாக வைத்து அழுத்துகிறான். இப்படி ஏற்பட்ட நெருக்கத்தினால் தங்களை மறந்து இருவரும் ஒருவரை ஒருவர் தழுவி முத்தமிட்டுக் கொள்ள, யாராவது அங்கு வர நேரிடும் என்று எச்சரித்து, ரோஸி கதவைத் திறந்தாள். சற்று நேரத்திற்குள், சந்தைக்கு போன அவள் தந்தையும், மற்றவர்களும் அங்கு வருகின்றனர். டோரியனை சீருடையில் அங்கு பார்த்த ரயான், ஒரு அதிகாரியாய் வருவதற்கு பதிலாக

ஒரு சாதாரண மனிதனாக அங்கு வந்தால் மட்டுமே தனது விடுதியில் அவன் வரவேற்கப்படுவான் என்று சொல்கிறான். ரயான் ஒரு உளவாளி என்பதை டோரியன் ஏற்கனவே அறிந்திருந்தாலும், ஒன்றும் சொல்லாமல் இருக்கையிலிருந்து எழ, ரோஸிக்காக அவன் சந்தையிலிருந்து வாங்கி வந்திருக்கும் குதிரை ஜன்னலுக்கு வெளியே நிற்பதை அவளுக்கு காட்டிவிட்டு, ரயான் அந்த குதிரையின் தரத்தை எடைப்போடுமாறு டோரியனிடம் கேட்க, அது ஒரு நல்ல குதிரை தான் என்று தனது சான்றிதழை வழங்கிவிட்டு அவன் அவர்களிடமிருந்து விடைப்பெற்றுச்

செல்கிறான்.

அடுத்த நாள் அந்திசாயும் பொழுது ஏக்கத்துடன் தன் வீட்டின் பின்புறத்தில் இருக்கும் தோட்டத்திற்கு ரோஸி போக, சிறிது நேரத்தில் அந்த மலை மேட்டின் மீது டோரியன் தோன்றி அவளருகே வருகிறான். அவன் வேண்டுதலுக்கு ஏற்ப இருவரும் ஊருக்கு வெளியே இருக்கும் பிராண்டன் கோட்டை பகுதியில் சந்திக்க முடிவு செய்கின்றனர். அப்படி, அங்கு தங்கள் குதிரைகளில் பயணம் செய்து அந்த கோட்டையின் பக்கத்திலிருக்கும் காட்டில் அவர்கள் சந்தித்து உடலுறவில் ஈடுபட்ட அந்த முதள் நாளன்றே, ரோஸியிடமிருந்து டோரியன் விடைப்பெற்று செல்வதை, அந்த பகுதியில் இருக்கும் ஓடையில் மீன் பிடிக்க போன மைக்கல் பார்த்து விடுகிறான். மாலை அவள் வீட்டிற்கு திரும்பியதும், கணவன்

சார்லஸ் ஏன் அவள் உடையில் சகதியிருக்கிறது என்று கேட்க; குதிரையை அவள் தெரியாமல் ஒரு பள்ளத்தில் செலுத்திவிட அது கீழே விழுந்ததும்; அதற்கடியில் அவள் சிக்கிக்கொண்டதாகவும், அங்கு தற்செயலாக வந்த அந்த புதிய பிரிட்டிஷ் இராணுவ அதிகாரிதான் அவளை காப்பாற்றினான் என்றும் சொல்கிறாள். பழக்கப்படாத குதிரையின் மீது சவாரி செய்வது ஆபத்து என்று உடனே சார்லஸ் கூற, அதற்கு அந்த இராணுவ அதிகாரி அவளுக்கு உதவி செய்தவதாக சொல்லியிருப்பதாக அவள் கூறுகிறாள். இதை ஒரு வித தயக்கத்துடன் உள்வாங்கிய சார்ல்ஸ், அவள் அவனுடைய நம்பிக்கைக்கு துரோகம் எப்பொழுதாவது செய்வாளா என்று கேட்க அவனை அவள் கட்டித்தழுவி தனது குற்றம்ததும்பும் முகத்தை அவன் தோளில் சாய்ந்து மறைக்க; அந்த மாதிரியான மோசமான கேள்வியை, அவன் தன் மனைவியிடம் கேட்டதற்காக சார்லஸ் அவளிடம் மன்னிப்பு கேட்கிறான்.

அடுத்த நாள் மாணவர்களுடன் கடற்கரையில் இருக்கும் உயிர்களைப் பற்றி அங்கு பாடம் எடுக்க வந்த சார்ல்ஸ், இருவரின் காலணி சுவடுகள் சற்று தூரத்திலிருக்கும் ஒரு குகையை நோக்கிப் போவதை பார்க்க நேரிடுகிறது. அதில் ஒரு ஜோடி ஒரு பெண்ணினுடயது என்பதும் தெளிவாக தெரிகிறது. உடனே அவனுடன் வந்த சிறுவர்களையும் சிறுமிகளையும் கடற்கரையிலிருக்கும் கிளிஞ்சல்களையும் கடல்நுரைகளையும் பொறுக்கச் சொல்லிவிட்டு, அந்த குகையை நோக்கி சார்லஸ் போகிறான். போகும் வழியில் ஒரு பெரிய பாறையின் அருகே கடல்நீரால் உருவாக்கப்பட்டிருக்கும் ஒரு சிறிய குட்டைக்கு பின்னே அவன் ஒளிந்துகொள்வது போலவும், அந்த குட்டையை நோக்கி டோரியனும், ரோஸியும் பிரபுத்துவ சீமான் சீமாட்டியைப்போல் காட்சியளித்து அங்கு வர, அந்த குட்டையின் விளிம்பில் புதைந்திருக்கும் ஒரு வெண்சங்கை டோரியன் எடுத்து அதை அந்த குட்டை நீரில் கழுவி ரோஸிக்கு தர; அவள் அதை தனது காதில் வைத்து அது எழுப்பும் ஒலியை கேட்பதாகவும் அவன் ஒரு கற்பனை காட்சியை தன் கண் முன்னே உருவாக்கி பார்க்கிறான். பிறகு அந்த குகையின் அருகே வந்ததும் அதற்குள் போவதா வேண்டாமா என்று அவன் தயங்கும் போது, மாணவர்கள் திரும்பிவிட; அவர்களுடன் தூரத்திலிருக்கும் தனது பள்ளியை நோக்கி திரும்பிச் செல்கிறான். இந்த சமயத்தில் அந்த குகை அருகே ரோஸியும் டோரியனும் என்ன செய்கிறார்கள் என்று பார்க்க வந்த மைக்கலின் கண்களில், டோரியனின் சீருடையில் இருந்து கீழே விழுந்திருக்கும் ஒரு பித்தளை குதைமணி பட; அதை எடுத்துக்கொண்டு ஊரை நோக்கி அவன் ஓடுகிறான். அதே சமயம் குகைக்கு பின்வாயிலாக சென்று அதன் மேட்டில் டோரியனுடன் இருக்கும் ரோஸி; அங்கிருக்கும் அகாட மலர் செடிகளை பிடுங்க அந்த பக்கம் வர, மைக்கல் கீழே இருக்கும் குகையின் அருகே இருந்து எதையோ எடுத்துக்கொண்டு போவதை அவள் பார்த்து விடுகிறாள். அவன் ஏன் அங்கு வந்தான், எதை எடுத்துக்கொண்டு போகிறான் என்பது அவளுக்கு ஒரு புதிராக தோன்றுகிறது.

சிறிது நேரத்தில் தனது வீட்டிற்கு சென்ற மைக்கல் அந்த குதைமணியை ஒரு சிறிய ரிப்பனில் கோர்த்து தனது சட்டை பையின் மீது ஒரு பதக்கத்தை போல அணிந்து, தலையில் தொப்பியுடன் ஒரு இராணுவ வீரன் போல் தெருவில் நடந்து வர; ஊரே அவன் பின் கூடுகிறது. ரயானும் அந்த வேடிக்கையைப் பார்க்க தனது மதுபான விடுதிக்கு வெளியே வருகிறான். அங்கு அப்பொழுது வந்த பாதிரியார் மைக்கலிடம் அந்த குதைமணியை கழட்டிவிடும் படி அவனை அதட்ட; அவரை அடிக்க அங்கிருக்கும் ஒரு இரும்பு கம்பியை மைக்கல் தற்செயலாக தனது கையில் எடுத்துவிடுகிறான். உடனே பாதிரியார் தனது குரலை உயர்த்தியதும், தயக்கத்துடன் அதை கீழேபோட்ட மைக்கல், சற்று தூரத்தில் ரோஸி தனது குதிரையில் அவர்களை நோக்கி வருவதை கண்டு புன்முறுவல் செய்கிறான். இதைப்பார்த்த மக்கள் எல்லோரும் அவள் வரும் திசையை நோக்கி திரும்ப, மைக்கல் அவள் குதிரைக்கு அருகே சென்று அதன் கடிவாளத்தை பிடித்து நிறுத்தி, ஒரு இராணுவ வீரனைப் போல் அவளுக்கு சல்யூட் அடித்ததும் அவனுக்கு விஷயம் தெரிந்துவிட்டது என்று அவளுக்கு புரிகிறது. கடிவாளத்தை அவன் விடாவிட்டால் தன் கையிலிருக்கும் பிரம்பால் அவனை அடிக்கப் போவதாக அவள் அவனை மிரட்ட, அதை மேலும் பலமாக அவன் பிடித்துக்கொள்கிறான். பிறகு அவன் கையின் மீது தனது கையை வைத்து மெதுவாக அழுத்தி அவனிடம் அவள் கெஞ்ச, கடிவாளத்தின் மீது இருக்கும் தனது பிடியை தளர்த்தி, அவள் அங்கிருந்து போக வழி விடுகிறான். உடனே கூட்டத்தைப் பிளந்துக்கொண்டு அவள் வேகமாக

தன் வீட்டை நோக்கிப் போக, மைக்கல் அவள் குதிரையின் பின்னே ஓடியபடி சல்யூட் அடிக்கிறான். மைக்கலின் இந்த செய்கையினால் அவளுக்கும் மேஜர் டோரியனுக்கும் இருக்கும் உறவு ஊருக்கே புரிந்துவிட, அங்கிருக்கும் பலர் ஏளனமாக சிரிக்கிறார்கள். இதை பார்த்து தலை குனிந்த ரயான், தன் மதுபான விடுதிக்குள்ளே சென்றுவிடுகிறான்.

பிறகு, அவளுடைய வீட்டிற்கு அவளைப் பின்தொடர்ந்து சென்ற பாதிரியார்; அவளை பாவமன்னிப்பு கோரும் படி சொல்ல, அந்த மாதிரி எதுவும் நடக்கவில்லை என்று அவள் சொன்னாலும் அவரது கட்டளையின்படி அவருடைய முகத்தை பார்த்து அவளால் அதைச் சொல்லமுடியவில்லை. இந்த தருணத்தில் பள்ளிக்கு தனது மாணவர்களுடன் திரும்பிய சார்ல்ஸ் அங்கு வர, பாதிரியார் தனது பேச்சை மாற்றிவிடுகிறார். உடனே அவரிடம் பிரார்த்தனைக்கு நேரமாகிவிட்டது என்று சார்ல்ஸ் கூற அதை நடத்த அவனுடன் அந்த வகுப்பறைக்கு அவர் போகிறார். அவர்கள் சென்றதும் அவசர அவசரமாக தனக்கு டோரியன் அளித்த சங்கை அவள் மறைத்து வைக்கிறாள். அந்த சிறிய பிரார்த்தனை முடிந்து மாணவர்களும் பாதிரியாரும் வகுப்பிலிருந்து சென்றபிறகு வீட்டிற்குள் திரும்பிய சார்லஸ்; இயற்கை கல்விக்காக மாணவர்களை கடல்புறத்திற்கு அழைத்து சென்றதாக ரோஸியிடம் கூற, பிராண்டன் பக்கம் வந்திருந்தால், அவளை சந்தித்திருக்க முடியும் என்று கூறி அவனுடைய தாவரவியல் பாடத்திற்காக அவள் பறித்த அடாகமலர் செடிகளின் கொத்தை அவனுக்காக மேஜை மீது வைத்திருப்பதை சுட்டிக்காட்டுகிறாள். இருந்தாலும், கடற்கரை பக்கம் அவள் வரவே இல்லையா என்று அவன் கேட்க "இல்லை'' என்று கூறிவிட்டு குதிரைக்கலனையை வீட்டிற்கு பின்புறம் இருக்கும் கூடத்தில் வைக்க அவள் போனதும்; அவள் அலமாரியை தேடிய அவன் கையில் அவன் கற்பனை செய்தது்போல் இருக்கும் அந்த வெண்சங்கு மாட்டுகிறது. அதை பத்திரமாக அந்த துணியின் அடியிலேயே வைத்துவிட்டு முன் அறைக்கு அவன் திரும்பியதும், மேஜை மீது இருக்கும் ரோஸியின் தொப்பியை எடுத்து அதன் விளிம்பை அவன் தற்செயலாக தட்ட அதன் மீது படிந்திருக்கும் கடற்கரை மண் அந்த மேஜையில் விழுகிறது. அச்சமயம் ரோஸி அங்கு வர அவளிடம் ஒன்றும் சொல்லாமல் அந்தத் தொப்பியை அவளிடம் கொடுத்துவிட்டு தன் அறைக்குச் சென்றுவிடுகிறான்.

அடுத்த காட்சியில் ரோஸி அந்த ஊரில் இருக்கும் கடைக்கு உருளைகிழங்கு வாங்க வர, அந்த கிழங்குகள் அங்கு அதிகம் இருந்தும் வேண்டுமேன்றே அதை அவளுக்கு தரமுடியாது என்று அந்தக் கடையை நிர்வகிக்கும் அந்த நடுத்தரவயதுப் பெண் கூறுகிறாள். இதை கேட்டு ரோஸி வெளியே செல்லும் போது, அந்த பெண் அங்கிருக்கும் மற்ற பெண்களிடம், "இந்த உலகத்தில் நடத்தை கெட்ட பெண்களும் வேசிகளும் இருக்கிறார்கள். ஆனால் அவர்களில் மிகவும் மோசமானவர்கள் பிரிட்டிஷ் இராணுவத்திற்கு வேசியாக இருக்கிறார்கள்" என்று உரத்த குரலில் சொல்லி ரோஸியைஅவள் மேலும் அவமானப்படுத்துகிறாள்.

இந்த நிகழ்வுகளுக்கிடையே, அயர்லாந்து புரட்சி வீரர்களில் ஒருவனான, டிம் ஓ லியரி (பாரி பாஸ்டர்) அந்த கிராமத்திற்கு ஏற்கனவே வந்து அங்கு பதுங்கி தனது மற்ற தோழர்களின் வருகைக்காக காத்திருக்கிறான். காரணம், ஜெர்மானிய கப்பல் ஒன்றின் மூலம் அங்கு வரப்போகும் ஆயுதங்களை கடல்புரத்திலிருந்து திரட்டிச் செல்ல அந்த தோழர்களின் ஆதரவும், அந்த ஊர் மக்கள் சிலரின் ஒத்துழைப்பும் அவனுக்குத் தேவை. அன்றிரவு அந்த தோழர்கள் வந்து சேர, ரயானின் விடுதியில் தங்கியிருக்கும் பிரிட்டிஷ் போலீஸ் கான்ஸ்டபிளை விலங்கிட்டு அவனை வேறொரு அறையில் தள்ளிவிட்டு, விடியும் வரை அங்கு அவர்கள் காத்திருக்க முடிவு செய்யும் போது; அந்த கான்ஸ்டபிளை அறையிலிருக்கும் தொலைபேசியை தூண்டித்துவிடும்படி லியரியின் தோழன் ஒருவன் ரயானுக்கு கட்டளையிடுகிறான். ஆனால், அதை துண்டிப்பதற்கு முன் பிரிட்டிஷ் இராணுவத்திற்கு லியரியின் திட்டத்தை பற்றி அவன் வேவு சொல்லிவிடுகிறான்.

நள்ளிரவில் ஆயுதப் பெட்டிகளை கரைக்கு சற்று அருகே தூக்கிப்போட்டுவிட்டு அந்த சிறிய நீராவி கப்பல் சென்றுவிட; அடுத்த நாள் காலை அவை மிதந்து வரும் தோணிகளிலிருந்து அவற்றைப் கைப்பற்ற லியரி தனது தோழர்கள், ரயான், மற்றும் அந்த ஊரை சேர்ந்த சில வாலிபர்களுடன் செல்ல, சிறிது நேரத்தில் பாதிரியாரின் தலைமையில், (சார்ல்ஸ் மற்றும் ரோஸியைத் தவிர) அந்த ஊரே ஒன்று திரண்டு அவர்களுக்கு உதவ அந்த கடற்கரைக்கு வந்து விடுகிறது. காரணம் பலத்த காற்றுடன் அடிக்கும் மழையில் பாறைகளில் மோதி ஆயுதங்கள் கடலில் சிதறும் முன் அவற்றை கரையேற்ற வேண்டும். இவர்கள் எல்லோரும் இப்படி இயற்கையின் பலத்திற்கு எதிரே போராடி கொண்டிருக்கும் போது; கேத்தி என்ற மாணவி சார்லஸின் வீட்டிற்குச் சென்று, ஊர் மக்கள் எல்லோரும் கடற்கரையில் திரண்டிருப்பதாக சொல்ல, சார்லஸும், ரோஸியும் அவளுடன் அங்கு வருகிறார்கள். ஆனால், இதற்குள் பல பெட்டிகளை மீட்டு விட்டதால் லியரியும் அவனது தோழர்களும் அவற்றை தங்கள் லாரியில் ஏற்றி அங்கிருந்து புறப்பட, மக்கள் எல்லோரும் ஆரவாரத்துடன் அவர்களை வாழ்த்தியப்படி அதன் பின்னே ஓடி வருகின்றனர். ரோஸியும் சார்லஸும் அதே வழியில் தங்கள் வீட்டிற்கு செல்ல அந்த கூட்டத்தைப் பின்தொடர, ஒரு திருப்பத்தில் டோரியன் தன் இராணுவ வீரர்களுடன் அவர்களை வழிமறித்து, லியரியை கைது செய்ய முயலும் போது அவன் கூட்டத்திற்குள் புகுந்து தப்பிக்க முயலுகிறான். அச்சமயம், இராணுவ வீரர்கள் லியரின் தோழர்களைக் கைது செய்ய, டோரியன் அந்த வண்டியின் மீது ஏறி லியரியை குறிவைத்து சுட்டு காயப்படுத்திவிடுகிறான். அடிபட்டவன் மண்ணில் தவழ்ந்து தப்பிக்க முயல அவன் மீது மறுபடியும் குறிவைத்த டோரியனுக்கு, தொடர்குண்டு

வீச்சுகளுக்கிடைய அவன் அப்படி தவழ்ந்தது நினைவுக்கு வர வண்டியின் மேலிருந்து அவன் தடுமாறி கீழே விழ; அவனை தாங்கிப் பிடிக்க தன்னையும் அறியாமல் ரோஸி அவனை நோக்கி ஓடுகிறாள். அதற்குள் அவன் அந்த வண்டியின் கதவைப் பிடித்து நின்று விட, அவள் அவனை நெருங்குவதை ஒரு இராணுவ வீரன் தன் துப்பாக்கியால் தடுத்து விடுகிறான். இதை பார்த்த மக்கள் வெறுப்படைய; ஒருத்தி அவளைப் பார்த்து பயங்கரமாக சிரிக்கிறாள். மற்றொருவன் சார்லஸைப் பார்த்து, அந்த வேசியை சுட்டுத்தள்ளு என்று முழக்கமிடுகிறான். ஆனால், சார்லஸ் அவளை அங்கிருந்து பத்திரமாக வீட்டிற்கு அழைத்து செல்கிறான். இதற்குள் அடிபட்ட லியரியை சில வீரர்கள் தூக்கி வர, அந்த இராணுவம் தான் பிடித்த கைதிகளுடனும் கைப்பற்றிய ஆயுதங்களுடனும் அங்கிருந்து முகாமை நோக்கி நகர்கிறது. அந்த சமயம் கைது செய்தவர்களை என்ன செய்வார்கள் என்று ஒரு பெண் கேட்க, அதற்கு பாதிரியார் அவர்களை தூக்கிலிட்டு கொன்றுவிடுவார்கள் என்று சொல்கிறார்.

வீட்டுக்குத் திரும்பியதும் அவள்மீது ஏன் அவன் இன்னும் கருணை காட்டுகிறான் என்று ரோஸி கேட்க அதற்கு என்றுமே தான் அப்படி இருந்ததாக சார்லஸ் கூறுகிறான். உடனே டோரியனுக்கும் அவளுக்கும் இருக்கும் உறவை பற்றி அவனுக்கு தெரியுமா தெரியாதா என்று அவள் கேட்கிறாள். முதலிலிருந்தே தெரியும் என்று அவன் சொல்கிறான். இதற்கு, ஏன் அதைப்பற்றி எந்த பேச்சும் அதுவரை அவன் எடுக்கவில்லை என்று அவள் கேட்க, நாளடைவில் அவளுக்கும் டோரியனுக்கும் ஒருவருக்கு மேல் ஒருவருக்கு சலிப்பு ஏற்பட, மறுபடியும் தன் பக்கம் ஒரு வேலை திரும்புவாள் என்று அவன் நம்பியதால், அதைப்பற்றி பேசவில்லை என்று அவன் கூறுகிறான்.

அன்றிரவு தூங்கமுடியாமல் அவள் கண்விழித்திருக்க படுக்கையை விட்டு எழுந்து தற்செயலாக ஜன்னலருகே வருகிறாள். அப்பொழுது அந்த வீட்டின் பின்புறம் இருக்கும் மலை மேட்டில் டோரியன் நிற்பதை அவள் பார்த்துவிட மெதுவாக அந்த அறையிலிருந்து வெளியே வந்து அவனை நோக்கி ஓடுகிறாள். ஆனால், மேட்டை அவள் அடைந்ததும் ஒருவரை ஒருவர் தழுவி முத்தமிட்டு அதன் பின்னே மறைவதை படுக்கையறை ஜன்னல் வழியாக சார்ல்ஸ் பார்த்துவிடுகிறான். விடிந்த பிறகு அவள் வீட்டுக்கு திரும்புகிறாள். ஆனால் சார்ல்ஸ் அங்கு இல்லை என்றும் தனது உடைகளை அணிந்துக்கொள்ளாமல் அப்படியே அவன் அரை நிர்வாணமாக வெளியே சென்றுவிட்டான் என்றும் அவளுக்குத் தெரிகிறது. கடற்கரையில் எங்கோ ஒரு இடத்தில் அப்பொழுது கடலை வெறித்து பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் சார்லஸ், வீட்டிற்கு திரும்புவதா வேண்டாமா என்ற யோசனையில் மூழ்கியிருக்கிறான்.

சிறிது நேரத்தில் பள்ளிக்கு மாணவர்கள் வந்து விட, சார்லஸுக்கு பதிலாக அந்த வகுப்பை அவள் எடுக்க வருகிறாள். அப்பொழுது, அன்றைக்கு பாடம் என்ன என்று டானி என்ற சிறுவனை அவள் கேட்க அவளிடம் பேசக்கூடாது என்று அவள் தந்தை சொல்லியதாக கூறி அவன் வெளியேற மற்ற சில மாணவர்களும் அவனுடன் சேர்ந்து வெளியே சென்றுவிடுகின்றனர். அன்றிரவும் சார்லஸ் வீடு திரும்பவில்லை என்பதால் வருத்தத்துடன் ரோஸி கணப்பெதிரில் வீற்றிருக்க; அப்பொழுது அங்கு வந்த பாதிரியார் சார்லஸ் வீட்டை வீட்டு வெளியே போய்விட்டதாக அவர் கேள்விப்பட்டது உண்மையா என்று அவளிடம் கேட்கிறார். அதற்கு அவள் தலையசைக்க; காலை வரை அவரால் ஒன்றும் செய்யமுடியாது என்று கூறிவிட்டு அந்த இடத்தை விட்டு அவர் போகும் போது; சார்லஸின் உடைகளையும், காலணிகளையும் அவரிடம் கொடுத்து அவற்றையும் எடுத்துக்கொண்டு போகச் சொல்கிறாள்.

அடுத்த நாள் காலை, சார்லஸின் கால்சுவடுகளை தொடர்ந்த படி பாதிரியார் அவனை தேடி வர; டோரியன் சில இராணுவ வீரர்களுடன் கடற்கரையில் ஏதாவது ஆயுதங்கள் சிதறியிருக்குமா என்று தேடிக் கொண்டிருக்கிறான். அப்பொழுது பாதிரியாரை வழிமறித்த ஒரு இராணுவ வீரன் அவர் கையில் என்ன இருக்கிறது என்று கேட்க ஒரு மனிதனின் உடைகள் என்று சொல்கிறார். எந்த மனிதன் என்று அவரிடம் டோரியன் கேட்க, "இரண்டு நாட்களுக்கு முன் தனது கற்பனை காதலனிடம் சென்று விட்ட பெண்ணின் கணவன் சார்லஸ்'' என்றும், அவனை விடியற்காலையிருந்து தேடிக்கொண்டிருப்பதாகவும் எரிச்சலுடன் சொல்லிவிட்டு அவர் அங்கிருந்து போய்விடுகிறார். டோரியனுக்கு அவர் சொன்ன வார்த்தைகளின் அழுத்தம் நன்றாகவே புரிகிறது.

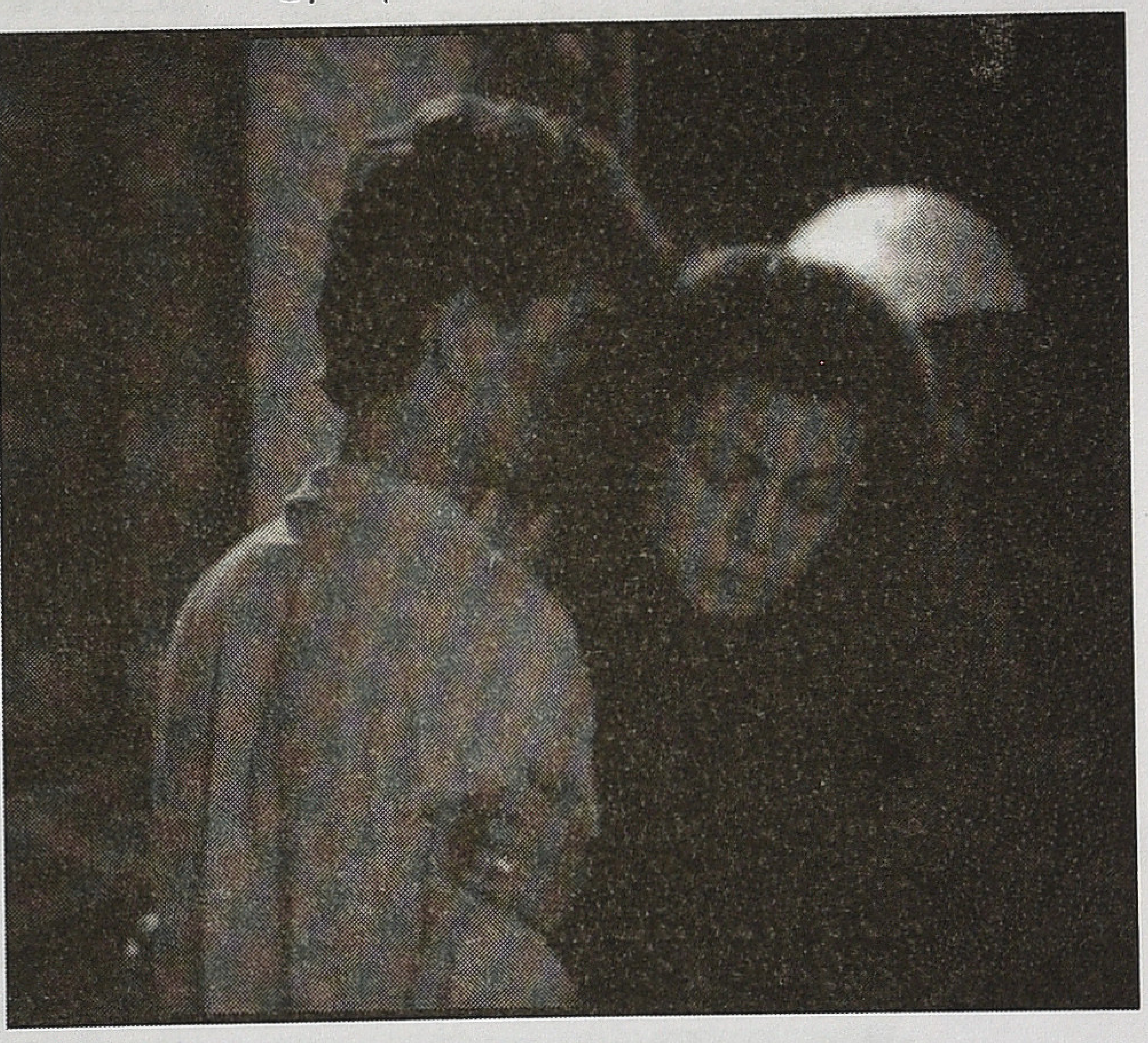
இறுதியாக, சார்லஸை பாதிரியார் கண்டுபிடித்து விட; தன் உடைகளை கொண்டுவந்ததற்கு அவன் அவருக்கு நன்றி சொல்கிறான். ரோஸியை பற்றி ஆழ்ந்து யோசிக்கத்தான் அவன் அங்கு அவ்வளவு நேரம் இருந்தானா என்று உடனே பாதிரியார் அவனைக் கேட்க; அதை மறுத்த சார்லஸ், தன்னை பற்றி யோசிக்க என்று அவரிடம் கூறுகிறான். அதேசமயம், மைக்கல் கடலில் மிதந்து கொண்டிருக்கும் சில ஆயுதப் பெட்டிகளை தனது படகில் ஏற்றி கரையில் தரைதட்டி விட்ட ஒரு பாழடைந்த கப்பலின் அருகே அவற்றை கொண்டு வைக்க; இராணுவ வீரர்களை திருப்பி அனுப்பிவிட்ட டோரியனும் என்ன செய்வது என்ற யோசனையில் கடற்கரையில் திரிந்துக் கொண்டிருக்கிறான்.

பிறகு சார்லஸின் வீடு வரை அவனுடன் வந்து, பாதிரியார் விடைப்பெற்றுச் செல்ல; வீட்டிற்குள் வகுப்பறை வழியாக நுழைந்த சார்லஸைப் பார்த்த ரோஸி அங்கு வருகிறாள். மாணவர்கள் யாரும் இன்னும் வரவில்லையா என்று ரோஸியிடம் சார்லஸ் கேட்க அதற்கு அவள் வருத்தத்துடன் தலையசைக்க; அவளிடம் பேச வேண்டிய விஷயங்கள் இருக்கின்றன என்று கூறி அவளை வீட்டிற்குள் அவன் அழைத்து போகிறான். பிறகு அந்த அறையில் இருக்கும்

இருக்கையில் அவளை அமர சொல்லிவிட்டு அவளுக்கு எதிரே அமர்ந்தவன்; அவளிடமிருந்து பிரிந்து போக அவன் முடிவு செய்து விட்டதாக. மிகவும் நிதானத்துடன் சொல்கிறான். இதை ஏற்றுக்கொண்டு அந்த இடத்தை விட்டு அவள் நகர, அவன் சொல்ல வேண்டிய விஷயங்கள் இன்னும் சில இருக்கின்றன என்று கூறி, டோரியனுக்கும் அவளுக்கும் இருக்கும் உறவு எப்படி உள்ளது என்று கேட்கிறான். அது முடிந்துவிட்டது என்று அவள் பதில் கூற, அவன் இரண்டு நாட்களாக வீட்டிற்கு வராததால் இந்த முடிவு எடுக்கப்பட்டதா என்று சார்ல்ஸ் கேட்க, “இல்லை“, அந்த உறவு முறிந்து விட்டது என்று அவள் சொல்கிறாள். உடனே, டோரியனிடம் அவள் அப்படி கூறினாளா என்று அவன் கேட்கிறான். “இல்லை,“ ஆனால் அவனுக்கு அது தெரியும் என்று அவள் சொல்கிறாள். அதற்கு, அவர்கள் இருவரும் அவ்வளவு நெருக்கமா என்று அவன் கேட்க; “ஆம். அப்படி இருந்தோம்“ என்று அவள் பதிலளிக்க; அவனை அவளால் என்றாவது மறக்கமுடியுமா, அப்படியே மறந்தாலும் அவனுடைய ஆவி அவளையே சுற்றிவராதா என்று சார்ல்ஸ் சற்று அழுத்தமாகவே மற்றொரு கேள்வியை எழுப்புகிறான். அதை அவள் ஒத்துக்கொண்டாலும், அந்த உறவை அவள் முறித்து விட்டதாக சொல்கிறாள். அடுத்தாக என்ன செய்யவேண்டும் என்று அவள் யோசித்தாளா என்று கேட்க அவள் “இல்லை“ என்று சொன்னதும்; அவர்கள் இருவரும் இனிமேல் அந்த ஊரில் இருக்கமுடியாது என்பது உறுதி என்பதால், அவன் அதுவரை சேர்த்து வைத்திருக்கும் 200 பவுன் காசுகளையும், மற்ற பொருட்களை விற்றால் அதில் வரும் 50 பவுன் காசுகளையும்; சரிபாதியாக பிரித்துக் கொண்டு இருவரும் அவரவர் விரும்பிய திசையில் செல்வதே நல்லது என்று அவன் கூறுகிறான். அதை அவளால் ஏற்றுக்கொள்ள முடியாது என்று அவள் சொல்ல; “நாம் விரோதிகள் அல்ல ரோஸ்“ என்று அவளிடம் அவன் கூறுகிறான்.

அப்பொழுது, வீட்டின் கண்ணாடி ஜன்னலை உடைத்துக்கொண்டு அவர்கள் வீற்றிருக்கும் இடத்தில் ஒரு கல் வந்து விழுகிறது. லியரி மற்றும் அவனுடைய தோழர்களின் கைதிற்கும், ஆயுத கைப்பற்றலுக்கும் ரோஸி தான் காரணம் என்று தவறுதலாக ஊர் மக்கள் யூகித்து விட்டதால் அவள் வீட்டை அவர்கள் முற்றுகையிட அங்கு வந்திருக்கின்றனர். வீட்டிற்குள்ளே புகுந்து அந்த வெறிபிடித்த கும்பலுடன் தன் மகளை காப்பாற்ற அங்கு ரயான் வந்திருந்தாலும், தொலைபேசியை அவன் துண்டித்துவிட்டதால், ரோஸியை தவிர வேறு யாரும் பிரிட்டிஷ் இராணுவத்திற்கு தகவல் சொல்லியிருக்கமுடியாது என்று அவர்கள் அவனது வாயை அடைக்க, தனது தந்தைதான் அதற்குக் காரணம் என்று ரோஸிக்கு புரிந்து விடுகிறது. தலை குனிந்த வண்ணம் ரயான் வெளியே சென்றுவிடுகிறான். உடனே, சார்லஸ் அவர்கள் அன்று கடற்கரைக்கு வரும் முன் ரோஸி அவனுடன் தான் இருந்தாள் என்று அவர்களிடம் முறையிடுகிறான். அதற்கு அவளை காப்பாற்றவே அவன் அப்படி சொல்கிறான் என்று கூறி, அந்த கும்பல் ரோஸியை வெளியே இழுத்து நிர்வாணமாக்கி, அவள் முடியை வெட்டி விடுகிறது. எவ்வளவு போராடியும், சார்லஸினால் அவளைக் காப்பாற்ற முடியவில்லை. எல்லாம் முடிந்த பிறகு அங்கு வந்த பாதிரியார் அந்த வெறிப்பிடித்த கும்பலை அங்கு இருந்து விரட்டிவிட்டி வீட்டிற்குள்ளே சென்றுவிட்ட சார்லஸுக்கும் ரோஸிக்கும் ஆறுதல் சொல்ல உள்ளே போகிறார். அங்கு அச்சமயம் வந்த மைக்கல் கீழே விழுந்திருக்கும் ரோஸியின் கிழிந்த உடைகளை எடுத்து மோந்து பார்க்கிறான். இந்தசமயம், வீட்டிற்கு வெளியே வந்த பாதிரியார் அவனையும் அங்கிருந்து விரட்டிவிட்டு ஊருக்குள்ளே போகிறார்.

காயமடைந்த ரோஸிக்கு, சார்லஸ் கொஞ்சம் விஸ்கியை குடுக்க அதில் சிறிதை பருகிவிட்டு அவனிடம் மிச்சத்தைத் தருகிறாள். முதலில் அதை வேண்டாம் என்று சொல்லியவன், பிறகு அதை வாங்கி பருகுகிறான். நடந்ததை நினைத்து தனது அழுகையை அடக்க முடியாத ரோஸி தன் கையில் எஞ்சியிருக்கும் தலைமுடியையும் தன் எதிரே இருக்கும் கணப்பில் தூக்கி எறிந்து பொசுக்கிவிடுகிறாள். இதற்கிடையே, கடற்கரையில் திரிந்துக்கொண்டிருக்கும் டோரியனை மைக்கல் சந்திக்க மைக்கலுக்கு முதலில் ஒரு சிகரெட்டை அவன் தருகிறான். அதை மைக்கல் தனது



சட்டைப்பையில் வைத்துவிட்டு அவனைப் பார்க்க; தனது வெள்ளி சிகரெட் பெட்டியையும் அவனுக்கு டோரியன் ஏதோ ஒரு முடிவுக்கு வந்துவிட்டதை போல் தருகிறான். இந்த பரிசினால் மகிழ்ச்சியடைந்த மைக்கல், பாழடைந்த கப்பல் அருகே அவன் சேர்த்து வைத்துள்ள ஆயுதங்களை டோரியனிடம் பெருமையுடன் காண்பித்து, சிலவற்றை விளையாட்டுத்தனமாக அவன் கையில் எடுக்க, அதில் ஒன்றை எடுத்து டோரியன் தூர விசியதும் அது வெடிப்பதை பார்த்த

மைக்கல் அங்கிருந்து பயந்து ஓடி விடுகிறான். பிறகு அந்தி சாயும் பொழுது, அங்கிருக்கும் ஒரு வெடிகுண்டை முடுக்கி டோரியன் தற்கொலை செய்துக்கொள்ள, அந்த பாழடைந்த கப்பலும் பெரும் சத்தத்துடன் அவனுடன் சிதறி வெடித்து விடுகிறது.

பிறகு அந்த ஊரை விட்டு வேறொரு ஊருக்குச் செல்ல முடிவு செய்த சார்லஸ்-ரோஸி தம்பதியருடன் அவர்களை வழியனுப்ப பஸ் ஸ்டாண்டுக்கு அவர்களுடன் பாதிரியாரும், மைக்கலும் அந்த ஊர் வழியாக நடந்து செல்ல, எல்லா கதவுகளும் அவர்களை பார்த்து மூடுவதை அவர்கள் உணர்கின்றனர். கேத்தி என்ற மாணவி மட்டும் வேகமாக வெளியே வந்து அவர்களுக்கு முன் ஒரு மலர் செண்டை வைத்துவிட்டு ஓடிவிடுகிறாள். அவர்களை வழியில் சந்தித்த ரயான், ரோஸிக்கும் சார்ல்ஸுக்கும் பண உதவியளிக்க முன்வருகிறான். ஆனால், அதை மறுத்து விட்டு அவனுக்கு தங்களது வாழ்த்துகளை சொல்லிவிட்டு அவர்கள் நகர்ந்துவிடுகின்றனர். பஸ்ஸ்டாண்டை அடைந்ததும், அங்கு பஸ் வருகைக்காக காத்திருக்கும் போது; ரோஸியின் தொப்பி காற்றில் அடித்து செல்லப்பட, அவளுக்கு ஏற்பட்ட கதி அப்பொழுதான் மைக்கலுக்கு புரிகிறது. அவன் கண்களில் இதனால் நீர் ததும்புவதை பார்த்த ரோஸி தன் அழுகையைக் கட்டுப்படுத்த முயற்சிக்கிறாள். பிறகு காற்றில் அடித்து செல்லப்பட்ட தொப்பியை கைப்பற்றிய சார்ல்ஸ் அவளிடம் அதை கொடுக்க, பஸ் அங்கு வருகிறது. அப்பொழுது, மைக்கலிடமிருந்து விடைபெறும் முன்; ரோஸி அவனது கன்னத்தில் முத்தமிட்டுவிட்டு பாதிரியாரின் வாழ்த்துகளுடன் பஸ்ஸில் ஏறுகிறாள். அதில் அவர்களுடைய பெட்டிகளை ஏற்ற சார்லஸ்க்கு உதவிய பாதிரியார், ரோஸியும் அவனும் பிரிந்து வாழ அவன் முடிவெடுத்துவிட்டான் என்பது அவருக்கு தெரியும் என்றாலும், அப்படி நடக்காது என்ற சந்தேகம் அவருக்கு ஏனோ இருக்கிறது என்றும்; அந்த சந்தேகம் தான், அவர் அவனுக்கு அளிக்கும் பரிசு என்றும் கூறி அவனை அவர் வழியனுப்ப, பஸ் அங்கிருந்து கீழ்வானத்தை நோக்கி நகர்கிறது.

III

இந்தப் படம் திரைக்கு வந்த போது, டேவிட் லீன் எதிர்ப்பார்த்த வரவேற்பு, விமர்சகர்கள் இடையே அதற்கு கிடைக்கவில்லை. காரணம், டாக்டர் ஜிவாகோவில் ருஷ்ய புரட்சியின் நிகழ்வுகளுடன் பின்னப்பட்ட முக்கோண காதல் அளவுக்கு, ஐரிஷ் ஈஸ்டர் எழுச்சியின் நிகழ்வுகளுடன் எதிர்ப்பார்த்த அளவுக்கு இந்த படத்தில் வரும் முக்கோண காதல் உறவுகள் பின்னப்படவில்லை என்று பலர் கருதினார்கள். மேலும் அகண்ட திரையான 70mmல் உருவாக்கப்பட்ட பிரம்மாண்டமான காட்சிகளில், கதாப்பாத்திரங்களின் நுட்பமான வெளிப்பாடுகளுக்கு இடமில்லாமல் போய்விட்டது என்றும் பலர் ஒரு ஆதாரமற்ற குற்றத்தை அந்த படத்தின் மீது சுமத்தினர். ஆனால், வியாபார ரீதியில் போட்ட பணத்திற்கு மேல் ஒரு சிறிய லாபத்தை ஈட்டித் தந்த இந்த படத்தின் ஒளிப்பதிவாளர் ப்ரெடி யங்குக்கு படத்தின் ஒளிப்பதிவுக்காகவும், மைக்கலின் கதாபாத்திரத்தை இதில் ஏற்று நடித்த ஜான் மில்ஸ் என்பவரின் துணை நடிப்புக்குகாகவும் ஆஸ்கர் விருதுகள் வழங்கப்பட்டன.

இதில் என்ன ஒரு வேடிக்கை என்றால், பெரும்பாலான விமர்சகர்கள் யாரும், டேவிட் லீன் பிறகு சுட்டிக்காட்டியது போல, இந்த திரைகதைக்கும் மேடம் போவாரிக்கும் இருக்கும் தொடர்பை புரிந்துக்கொள்ளவே இல்லை. இதனால், பிறகு மேடம் போவாரி என்ற நாவல் பல சூழல்களில் திரைப்படமாக உருவானதை ஆராய்ந்த நூல்களும் டேவிட் லீனின் 'ரயான்ஸ் டாட்டரை' ஆய்வுக்கு எடுத்துக்கொள்ளவில்லை. உதாரணத்திற்கு போன ஆண்டு வெளியான 'மேடம் போவாரி அட் தி மூவிஸ்: அடாப்டேஷன், ஐடியாலாஜி, கான்டெக்ஸ்ட்' என்ற நூலிலும் கேத்தன் மேஹ்தாவின் 'மாயா மேம்சாப்' (1993) இடம் பெற்றிருந்தாலும், 'ரயான்ஸ் டாட்டர்' அதில் இடம் பெறவில்லை என்பது வியப்பாகதான் இருக்கிறது. அமெரிக்க விமர்சகரான பாலீன் கீல் மட்டுமே, இந்த தொடர்பை பற்றி ஓரளவுக்கு தனது விமர்சனத்தில் பதிவு செய்துள்ளார்.

இப்படி சர்வதேச அளவில் ஓரங்கட்டப்பட்ட படம் நமது சூழலில் மட்டும் ஒரு பெரும் பாதிப்பை ஏற்படுத்தியது ஒருபுறம் இருக்க; மேடம் போவாரி என்ற குஸ்தாவ் ப்ளூபோர்வின் நாவல் தான் இந்த திரைக்கதையின் வடிவத்தில் நமது திரைப்பட சூழலில் இறக்குமதியாகி இருக்கிறது என்பதை நாம் மறுபுறம் மறந்துவிடக்கூடாது. அதாவது, இலக்கியத்தை பொருத்தவரை, 1901ல் ரபிந்திரநாத் தாகூர் எழுதிய 'நோஷ்ட்டநீர்' அல்லது 'உடைந்த கூடு' என்ற நாவலுக்கும் மேடம் போவாரிக்கும் சில ஒற்றுமைகள் இருக்கத்தான் செய்கின்றன. ஆனால், அந்த மாதிரியான நிகழ்வு தாகூரின் சித்தியின் வாழ்க்கையில் ஏற்பட்டதாக சிலர் கூறுகின்றனர். இருந்தாலும், இந்த வங்காள நாவலின் அடிப்படையில் தான், சத்தியஜித் ரே பிறகு, தனது 'சாருலதா' (1964) என்ற திரைப்படத்தை உருவாக்கினார். அதை தவிர, சத்தியஜித் ரேயின் இந்த படத்திற்கு நான்கு வருடங்களுக்கு முன்; பால்ராஜ் சஹானி மற்றும் லீலா நாயுடு நடித்த 'அனுராதா' (1960) என்ற இந்தி படத்தை ரிஷிகேஷ் முகர்ஜி உருவாக்கினார். இந்த படத்தின் கதை சச்சின் பவுமிக் எழுதிய சிறுகதையில் இருந்து உருவாக்கப்பட்டாலும், அந்த எழுத்தாளரின் சுயசரிதையில் அந்த கதை மேடம் போவாரியை அவர் படித்ததால் உருவானது என்று அவர் பதிவுசெய்துள்ளதால், வங்காள படைப்பாளிகளுக்கும் அந்த ப்ரென்சு நாவலுக்கும் எந்த சம்பந்தமும் இல்லை என்று யாரும் சொல்லமுடியாது. பிறகு 1993ல் கேத்தன் மேஹ்தா அந்த நாவலை தழுவி 'மாயா மேம்சாப்' என்ற படத்தை எடுத்தார். ஆனால், அதற்குள், நமது சூழலில் அந்த கதை நமது மண்வாசனை படங்களில் பல அவதாரங்களை எடுத்துவிட்டது.

(தொடரும்)

தமிழ் சினிமாவும் சாதியும்:

# தஞ்சாவூரில் மறு அவதாரம் எடுக்கும் மதுரை நாயகன்

சுபகுணராஜன்

திரையுலகில் எம்.ஜி.ஆர்., சிவாஜி யுகம் முடிவுக்கு வந்திருந்தது. கட்சி தொடங்கி சில மாதங்களிலேயே தேர்தல் களத்தில் அமோக வெற்றிகண்ட எம்.ஜி.ஆரின் கடைசி ஐந்து திரைப்படங்களும் தோல்விப் படங்கள் என்பது ஆச்சரியமான உண்மை. அதிலும் அவர் நடித்த கடைசி படமான 'மதுரை மீட்ட சுந்தரபாண்டியன்' படுதோல்வியடைந்தது. எம்.ஜி.ஆர். படம் தோல்வியுற்ற அதே ஆண்டில் தமிழ் சினிமாவின் மைல்கல்லாகக் கருதப்படும் 'பதினாறு வயதினிலே' திரைப்படம் மாபெரும் வெற்றி பெற்றது. புட்டண்ணா கனகல் (கன்னடத் திரையுலகின் சிறந்த கலைப்பட இயக்குநர்) அவர்களிடம் உதவி இயக்குநராகப் பணிபுரிந்த பாரதிராஜா 'மயிலு' என்ற பெயரில் என்.எப்.டி.சி.யின் நிதியுதவியுடன் உருவாக்கத் திட்டமிட்டிருந்த திரைப்படம்தான் 'பதினாறு வயதினிலே' திரைப்படமாக உருமாறியது. இளையராஜா, ஆர்.செல்வராஜ், நிவாஸ் கூட்டணியில் உருவான அத்திரைப்படம் அதுவரையான படத்தயாரிப்பு வடிவத்தையே மாற்றியமைத்தது. சென்னை கோடம்பாக்கம் ஸ்டுடியோக்கள் வெறிச்சோடின; அதுவரை கீழ் மத்தியதர வர்க்க பிராமண வாழ்க்கையின் கூறுகளைக் கொண்டதான திரைப்படங்களை வெற்றிகரமான 'அறிவுஜீவி' சினிமாவாக உருவாக்கி வந்த கே.பாலச்சந்தர் முதலியோரை அதிர்வுக்குள்ளாக்கியது; பூணூலுடன் பிராமண விவசாயி ஒருவன் வயல் உழும் காட்சிகொண்ட, 'எங்க ஊர் கண்ணகி' போன்ற திரைப்படத்தை உருவாக்கக் காரணமானது; கோடம்பாக்கம் கேமராக்கள் இதுவரை திரைவெளியில் அடையாளங்காட்டாத தென்மாவட்டங்களைக் குறிப்பாக, மதுரை மாவட்டத்தின் கிராமப்பகுதிகளை வளைய வர ஆரம்பித்தன. எம்.ஜி.ஆரின் அரசியல் வெற்றியை உறுதி செய்த நிலப்பகுதிதான் தமிழ் சினிமாவுக்கான களமுமானது.

பிராமணரல்லாதோர் இயக்கம் அமைந்தபோது முதன்மை பெற்ற மேல் சாதியினர் அது நீதிக்கட்சியாகி ஆட்சியதிகாரம் பெற்றபோது முன்னுரிமை பெற்றனர். நீதிக்கட்சி திராவிடர் கழகமானபோது பிராமணரல்லாதோர் அமைப்பு காலந்தொட்டு முதன்மை பெற்றிருந்த சைவ வெள்ளாளர்களும், முதலிகளும் மதவுணர்வு வழி பிராமணருடன் சமரசம் கண்டு காங்கிரசில் ஐக்கியமாகினர். ஏற்கனவே தொகுத்துக் கொண்டதுபோல் திராவிடர் கழகத்திலிருந்து தி.மு.க. உருவானபோது அது பிற்படுத்தப்பட்டோர் அமைப்பாயிற்று. தி.மு.க.விலிருந்து எம்.ஜி.ஆரின் அ.தி.மு.க. உருவானபோது அடுத்தபடி நிலையிலிருந்த பெரும்பான்மை மிகவும் பிற்படுத்தப்பட்ட சமூகம் தங்களுக்கான அரசியல் வாய்ப்பாக அதை அடையாளம் கண்டது. அரசியல் வெளியில் பெற்ற அதிகாரத்தின் வழியே சாதிய சமூகங்கள் தங்களின் இருப்பை பிறவெளிகளுக்கும் கடத்தின. திரைவெளிப் பிரவேசமும் இதே ரீதியிலேயே நிகழ்ந்தது.

அரசியல் களத்தில் சாதிய சமூகங்கள் ஒன்றன் பின் ஒன்றாக தமக்கான இடத்தை வந்தடைந்தன. கடைக்கோடியில் இருந்த தலித்துகள் தங்களுக்கான வெளியைக் கோரியபோது அது முற்றிலுமாக ஆதிக்க சாதியினரின் ஆக்ரமிப்பிற்குள்ளாகி இருப்பது புலனானது. பெரும்பான்மையான அரசியல் கட்சிகளின் படிநிலைகளில் தமது இருப்புக்கான சாத்தியமில்லாததை உணர்ந்தே தலித் அமைப்புகள் தமக்கான தனி இயக்கங்கள் கண்டன. அரசியல் வெளியில் தலித் குரல் ஓரளவு காத்திரமான கவனத்தைப் பெற்றிருந்தாலும், திரைவெளி என்னவோ இன்றளவும் மூடப்பட்ட ஒன்றாகவே இருக்கிறது. திரையுலகை பொருத்தவரை தலித் இருப்பு அதன் அடையாள மறுப்பிலிருந்தே தொடங்குகிறது. தமிழ்த்திரையில் இசை தவிர்த்த மற்ற துறைகளில் தலித்களின் இருப்பு ரகசியமானதே.

ஏனைய சாதியினரின் அடையாளம் மெடல்கள் போல் மார்பை அலங்கரிக்க, தலித்துகள் தங்கள் அடையாள அட்டையை ஒளித்து வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். கறுப்பாய் இருக்கும் நடிகனை இவன் 'அவனாக' இருக்குமோ என்று சாதியைத் துப்பறியும் மனங்கொண்ட சமூகம் இருக்கும்வரை இதிலிருந்து தப்பும் உபாயம் இதுமட்டுந்தான்போல.

இனி சாதிய சினிமாக்களாக அடையாளப்படுத்தப்பட்டிருக்கும் திரைப்படங்களைப் பற்றிய விசாரணைக்கு திரும்புவோம். சாதிய சினிமா இரண்டு வழிகளில் அடையாளப்படுத்தப்படுகின்றது. ஒன்று, படைப்பாளியின் 'குறிப்பாக இயக்குநர்' கதை வசனகர்த்தாக்களின் சாதிய பின்புலத்தின் அடிப்படையிலானது. மற்றொன்று திரைப்படம் உருவகித்துக்கொண்ட கதைக்களம், கதைமாந்தர், அவர்களது சாதிய அடையாளங்கள் தொடர்பிலானது. முதல்வகையில் முதன்மை பெறுபவர் இயக்குநர் பாரதிராஜா. இவருக்கு முன்னால் இருந்த இயக்குநர்களுக்கு சாதி அடையாளம் இல்லையா? அவர்கள் அவர்களது சாதியப் பின்புலத்தை மையமாகக் கொண்டு திரைப்படங்களை உருவாக்கவில்லையா? இருந்தார்கள்தான். குறிப்பாக பாலச்சந்தர் போன்ற இயக்குநர்கள் பிராமண சமூக அடையாளங்களுடன் கூடியதான படங்களை உருவாக்கினார். ஆனால் சாதிய சினிமா பற்றிய விவாதங்கள் தொடங்கியது தலித் இயக்கங்கள் வீச்சுடன் செயல்களம் கண்டபோதுதான். அதிலும் குறிப்பாக நேரடியான சாதிய அடையாளத்துடன் வெளிவந்த 'தேவர் மகன்' திரைப்படம்தான் விவாதத்தை தொடங்கி வைக்க உடனடி காரணம் ஆகும். பரதன் இயக்கியதாக அறியப்பட்ட தேவர்மகன் திரைப்படத்தின் பொறுப்பாளி பிறப்பால் அய்யங்கார் அடையாளம் கொண்ட கமல்ஹாசன் என்பதால் அவரை 'தேவர்' என்று அடையாளம் சொல்ல முடியாத சூழலில் வாய்ப்பாக அடையாளம் காணப்பட்டவர்தான் பாரதிராஜா. அவரது ஆரம்பகாலப் படங்களில் 'பதினாறு வயதினிலே', 'மண்வாசனை' ஆகிய இரு படங்களையும் தவிர மற்றவை முற்றிலும் அவரது சொந்த சாதி அடையாளமற்றவை. கல்லுக்குள் ஈரம் தொடங்கி வைத்த தோல்வி தொடர் கதையானதும், தனது பூர்வீகத்துக்கு திரும்பினார் பாரதிராஜா. இடைப்பட்ட காலங்களில் அவர் சார்ந்த மண்ணும் பிரதேசமும் இன்னும் பலரால், குறிப்பாக ஆர். செல்வராஜ், கஸ்தூரிராஜா முதலிய நாயக்கர் இனத்தைச் சேர்ந்தவர்களால் தீவிர கதியிலான மண்வாசனைப் படங்கள் என் ராசாவின் மனசிலே(1991), சின்னத்தாயி(1992) சோலையம்மா முதலியன எடுக்கப்பட்டிருந்தன. ஊர்திரும்பிய பாரதிராஜா, ரத்னகுமார், சீமான் ஆகியோரின் துணையுடன் கிழக்குச் சீமையிலே(1993) கருத்தம்மா(1994) பசும்பொன்(1995) ஆகிய தீர்க்கமான சாதிய அடையாளம் கொண்ட படங்களை எடுத்திருந்தார். சாதியப் படங்களின் விவாதத்திற்கு மூலமாக விளங்கிய தேவர் மகன்(1992) ஏற்கனவே வெளிவந்திருந்தது. இயல்பாகவே சாதிய திரைப்படங்கள் குறித்த விவாதங்களின் நாயகனானார் பாரதிராஜா.

பாரதிராஜாவின் முதல்கட்ட தொடர் வெற்றிக்கு வழிவகுத்த 'பதினாறு வயதினிலே', 'மண்வாசனை' தவிர மீதி திரைப்படங்கள், அவர் சார்ந்த சமூக அடையாளமற்றவை. ஆர்.செல்வராஜின் கதைக்களம் நாவிதர்களையும்(கிழக்கே போகும் ரயில்). நாயனகாரர்களையும் (புதிய வார்ப்புகள்) வண்ணார்களையும் (கல்லுக்குள் ஈரம்) கதைமாந்தர்களாகக் கொண்டிருந்தது. அதைத்தொடர்ந்த காலங்களில் தமிழ் சினிமாவின் வெளிச்சம்படாத மதுரை மாவட்ட சாதிகள் எவரும் இல்லை என்னும் அளவிலேயே கிராமியக் கதைகள் உருவாக்கப்பட்டன. ஆர். செல்வராஜ் இயக்குநராகி உருவாக்கிய முதல் சினிமாவான 'பொண்ணு ஊருக்குப் புதுசு' படத்தில்தான் "ஓரம்போ! ஓரம்போ! பாளையம் பண்ணப்புரம் சின்னத்தாயி பெத்த மகன் வாரண்டா, ஓரம்போ!" என்று பாடினார் இளையராஜா. ஆர்.செல்வராஜ் இயக்குநராக வெற்றி பெற்றிருந்தால் இன்னும் வெளிச்சம்படாத பகுதிகள் கவனம் கண்டிருக்கக்கூடும்.

பாரதிராஜாவின் திரைப்படங்களில் 'பதினாறு வயதினிலே' தவிர, வேறு எந்தக்கதையும் அவருடைய உருவாக்கம் அன்று; திரைக்கதைதான் அவர் பொறுப்பு. அவரது திரைப்படங்களை, குறிப்பாக அவர் சார்ந்த சாதிய கதைப்புலங்களைக் கொண்டவற்றை, இரண்டு பகுதிகளாகப் பிரிக்கலாம். முதல் பகுதியில் பதினாறு வயதினிலே, 'மண்வாசனை' ஆகியவையும் இரண்டாவது பகுதியில் முதல் மரியாதை, கருத்தம்மா, கிழக்குச் சீமையிலே ஆகியவையும் அடங்கும். முதல் பகுதியைச் சேர்ந்த படங்களுக்கும், பின்னதில் முதல் மரியாதைக்கும் வசனம் எழுதியவர் ஆர். செல்வராஜ். கருத்தம்மா, கிழக்குச் சீமையிலே ஆகியவற்றின் கதைவசனம் பாரதிராஜாவின் சொந்த சாதியைச் சேர்ந்த ரத்னகுமார்.

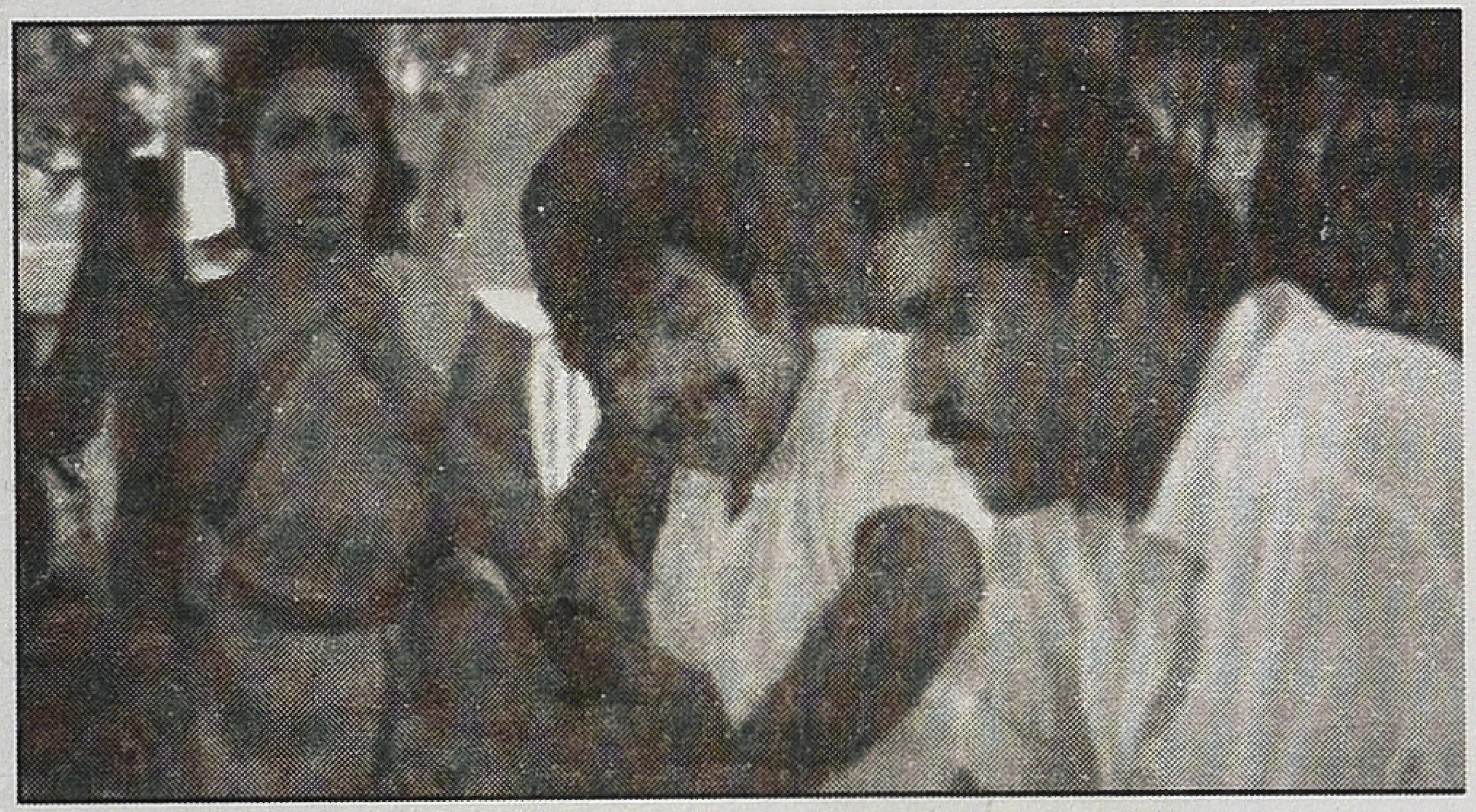
'பதினாறு வயதினிலே' தேவர்சாதி பெண்ணொருத்தி வெளியிலிருந்து வரும் நாகரிகமான(?) அயல்ஆள் ஒருவன் மீது கொள்ளும் காதலையும், அதன் தோல்வியிலிருந்து விடுபட உதவும் சப்பாணியான சுயசாதி ஆண் ஒருவனுக்காக, அவன் சிறையிலிருந்து மீண்டு வருவதற்காக, காத்திருக்கும் கதை. இந்தத் திரைப்படம் வெளிவந்தபோது சின்னச்சாமி என்ற பாரதிராஜா யார் என்பதும், அவர் எந்தச் சாதியைச் சேர்ந்தவர் என்பதும் யாருக்கும் தெரியாது. திரைப்படத்தின் சாதியப் பின்புலம் படத்தின் நிகழ்களமான தேனி வட்டாரம் என்பதைக் கொண்டே அவதானிக்கப்பட்டது.

படத்தின் எந்தப் புள்ளியிலும் சாதி பற்றிய எந்தத் தகவலும் இல்லை. பரட்டையை (ரஜினி) ஒரேயொரு இடத்தில் "என்ன சேர்வை" என்பதான விளிப்பில் மட்டுமே! சாதிய அடையளம் பேசப்படும். மற்றபடி திரைப்படத்தின் சாதிய அடையாளமே மயிலு என்ற பிரமலைக்கள்ளர் சாதிப்பெயரும், பின்னாட்களில் அறியப்பட்டதான பாரதிராஜாவின் சாதியும்தான். திரைப்படத்தின் எந்தப் பகுதியிலும் சாதியப் பெருமிதம் வழியாது. மாறாக 'சாதி மனிதன்' தனக்கெதிரான சக்திகளுக்கு எதிராக போராடும் வல்லமையற்ற 'சப்பாணி'யாகவே அடையாளப்படுத்தப்படுவான். இறுதியாக கொலையின் மூலமாகவே தனது 'ஆண்மை'யை மீட்டெடுப்பான் கதாநாயகன். தன் திரைப்படங்களில் எல்லாம் ஒரு காட்சியில் தோன்றும் பாரதிராஜா, தனது கதாபாத்திரத்தின் வரலாற்றை, வாழ்வை பதிவு செய்தது 'சப்பாணி' விஷயத்தில் மட்டுமே. 'கிழக்கே போகும் ரயில்' திரைப்படத்தில் அந்தக்கிராமத்தில் நிகழும் காதுகுத்தல் விழா ஒன்றில் "மயிலு புருஷன் சப்பாணி பத்து ரூபாய்" என்ற மொய் வரவு மைக்கில் ஒலிபரப்பப்படுவதன் வழி, சப்பாணியும் மயிலும் கணவன் மனைவியாக வாழ்வதை நிறுவுவார் பாரதிராஜா.

'மண்வாசனை' முழுக்க முழுக்க ஒரு சாதியப் பின்னணியில், வாழ்வியல் சூழலில் நிகழும் கதைமட்டுமே. இங்கும் 'வீரணன்' என்ற கதாபாத்திரம் விடலைத் தனமானவன், விபரமற்றவன், செய்முறையாக வரவேண்டிய மஞ்சக்காணிக்காக முறுக்கிக்கொண்டு நிற்கும் மச்சானின் வல்லமைக்கும் தந்திரத்திற்கும் நிகரானவன் அல்ல. 'மண்வாசனை' திரைப்படத்தின் ஒரு காட்சி சிறந்த கலாச்சார சினிமாவிற்கான மாதிரி என்றே கூறலாம்; கதைச்சூழல் இதுதான்; அக்கா மகள் பெரியவள் ஆகிவிட்டாள்; முறைசெய்ய வேண்டிய மாமனுக்கும், அம்மாத்தாவுக்கும் அழைப்பில்லை; கிழவி சீறுகிறாள். "ஏலே! வீரணா! வெந்த கஞ்சிக்கும் விதிவந்த சாவுக்கும் பெறந்தவனாட நீ" என்று உசுப்பேத்துகிறாள்; விடலையான மகன் ஏரவாணத்திலிருந்த அரிவாளை உருவிக்கொண்டு அக்கா வீடு இருக்கும் தெருவுக்கு வருகிறான்; தெருமுனையில் சாணை பிடிப்பவனிடம் அரிவாளைக் கொடுத்து தீட்டச் சொல்லிவிட்டு, "தீட்டு, தீட்டு, நல்லாதீட்டு. இன்னிக்கு எத்தனை கொல விழுகுதுன்னு பாத்துருவம்" என்கின்றான். அக்கா வீட்டின் முன் அமர்ந்திருக்கும் ஊரார் இதைக்கண்டு பதறவில்லை; மாறாக, மச்சானைப் பார்த்துக் கிண்டலாக "ஏ... ஒன் மாப்பிள போட்டாலும் போட்டுருவானப்ப" என்று வேடிக்கை பேசுகிறார்கள் ஊரார். அடுத்த காட்சி வீரணன் வீடு; ஊராரும், மருமகன் மூக்கையாவும் கிழவியை பேத்தியின் சடங்குக்கு அழைக்க நிற்கின்றனர்.

வாசலில் ஊராரும் மூக்கையாவும்; முன்வாசற்படியில் கிழவி; ஊரார், "மூக்கையா! முறையா கூப்பிடுய்யா" என்கின்றனர். மூக்கையா விறைப்பாக கிழவியை முகங்கொண்டு பார்க்காமல், எதிரே நிற்கும் மாட்டைப் பார்த்துபடி "புள்ளக்கி விசேஷம் வச்சுருக்கும். வந்திடுங்க" என்கிறான். கிழவி நக்கலாக, "ஏலே! வீரணா! அந்த மாட்டை அவுத்து விடுறா. போய் மொய் செஞ்சுட்டு வரட்டும்" என்கிறாள். சாதியக் கலாச்சாரத்தின் சாரத்தை வெளிப்படுத்திய காட்சியாகவே இதைப் பார்க்கத் தோன்றுகின்றது. வீம்பும், வீராப்புமான ஒரு எளிய சமூகம் தனக்குள்ளாக உருவாக்கும் பிணக்குகளை விரிப்பதே கதைக்களம். அச்சுஅசலான எளிய மக்களின் இயல்பான வாழ்வுச்சூழல்தான் கதைக்களம். அங்கு சாதியப் பெருமிதங்கள் சாத்தியமில்லை.

சாதிய சினிமா எடுத்தவராக அவதானிக்கப்படும் பாரதிராஜா அவரது கதைக்களத்திலும், திரைவெளியிலும் மரபான கதாநாயகத் தன்மையுடனான ஆண் பாத்திரங்களை உருவாக்கவில்லை என்பதும் கவனத்திற்குரியது. மாறாக, பெண் பாத்திரங்களும், பெண் நடிகைகளும் வெற்றிகரமானவர்கள் ஆனார்கள். பாரதிராஜாவின் கதாநாயகர்கள் 'சாகசக் கதாநாயகர்கள்' அல்ல.

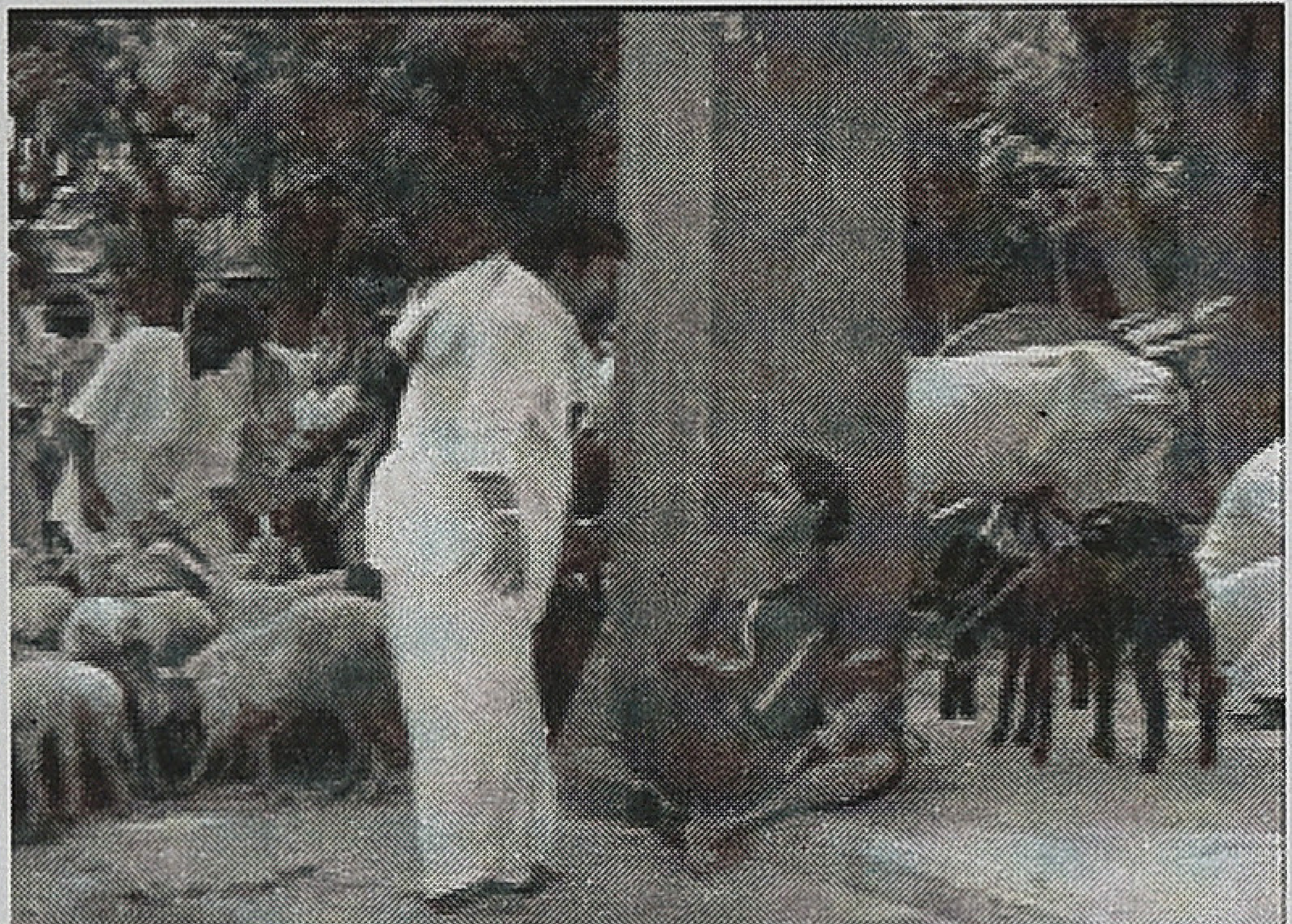


அவர் தேர்வு செய்த கதாநாயகிகள் பெரும் வெற்றிபெற, கார்த்திக் தவிர்த்த கதாநாயகர்கள் வீழ்ந்ததே உண்மை. அதில் அவரது சொந்த மகனும் அடக்கம். வெற்றிபெற்ற கார்த்திக்கும் நகைச்சுவை கலந்த நாயகனாக மிளிர்ந்து பின்னாளில் அரசியல் உள்ளிட்ட அனைத்து வெளிகளிலும் 'காமெடியன்' ஆனதே உண்மை. பெண் பாத்திரங்களைப் பொருத்தவரை சிறந்த பாத்திரங்களை தமிழ் சினிமாவுக்கு அளித்தவர் பாரதிராஜா. அவரது பெண் பாத்திரங்கள் அவரது வாழ்வுச்சூழல் வழங்கிய கொடைகள்; அவர்கள் கற்பனையின் சாயலற்றவர்கள். குறிப்பாக 'முதல் மரியாதை'யில் வடிவுக்கரசியின் பாத்திரம் தமிழ் சினிமா கண்டிராத முகம், 'கெட்டுப்போனவள்' என்பதனால் "நாலு ஆட்டோடயும் தொரட்டி கம்போடயும்" வந்த அய்த்த மகனுக்கு வாக்கப்பட்டவள். காலமெல்லாம் விரல்கூட தீண்டாமல் வாழும் கணவனைப் பார்த்து கேட்கிறாள், "ஏலே! என்னைக்கோ ஒரு நா எவங்கூடயோ படுத்திட்டேன் என்பதுக்காக என் வாழ்க்கையையே அழிச்சுட்டயேடா பாவி." அவள் 'ஒருநாள்' தவறுக்காக வாழ்க்கையை தத்தம் செய்துவிட்டு குமுறுபவள். குற்றவுணர்வில் அத்தனை இழிவுகளையும் சகிப்பவள் இல்லை. பாரதிராஜாவின் பெண் பாத்திரங்கள் தனி ஆய்வுக்கான களங்கள் ஆகும்.

எண்பதுகளின் குழப்பங்களில் சிக்கி 'நாடோடித்தென்றல்', 'என்னுயிர்த்தோழன்' என்று பயணித்த பாரதிராஜா தனது பூர்விகத்துக்கு திரும்பியதன் அடையாளம்தான் 'முதல் மரியாதை', 'கருத்தம்மா', 'கிழக்குச்சீமையிலே', 'பசும்பொன்'

ஆகிய படங்கள். பாரதிராஜா கவனப்படுத்திய நிலப்பகுதியை, அந்த வெளியை கஸ்தூரிராஜா போன்றவர்கள் வெகுவாக அதன் எளிமையான வாழ்க்கையை நோக்கி நகர்த்திய 'சோலையம்மா' மற்றும் 'என் ராசாவின் மனசிலே' போன்ற திரைப்படங்கள் வெற்றிபெற்ற பின்னரே பாரதிராஜா ஊருக்குத் திரும்பினார்; மறுபடியும் ஆர்.செல்வராஜ் துணையோடு.

'முதல் மரியாதை', சிவாஜி என்னும் மாபெரும் நடிகனுக்காக உருவாக்கப்பட்ட கதை; கதாநாயகனாக அவர் நடித்த கடைசிப்படமும்கூட; பெரிய மனிதராகக் காட்டப்படும் நாயகனிடம் சாதியப் பெருமை கிடையாது. மீனவப்பெண் மீதான ஈர்ப்பு, தங்கை மகனின் 'தலித்' காதலுக்கு அங்கீகாரம், தலித் பெண்ணை கொலை செய்த சொந்த மருமகனை தண்டனைக் குள்ளாக்குதல் என்பதாக விரியும் கதைக்களத்தில்



சுயசாதி பெருமிதங்களுக்கு வாய்ப்பே இல்லை. 'கருத்தம்மா', சுயசாதியின் பெண் சிசுக்கொலை அவலத்தைப் பேசிய கதை. 'கிழக்குச் சீமையிலே' பிரமலைக்கள்ளர் சாதி சமூகச்சூழலில் எடுக்கப்பட்ட இன்னொரு பாசமலர்; அண்ணனை மதிக்காத புருஷன் வீட்டுக்குப் பிணமாகக்கூட போக மறுக்கும் பாசப் பெண்ணின் கதை; அவ்வளவுதான். 'பசும்பொன்' பெயரில் இருக்கும் விபரீதம் திரைப்படத்தில் இல்லை. பெண்ணியவாதிகளும், பெரியாரும் பேசுவதற்கு முன்பே அடிநிலை தமிழ்ச்சாதிகளில் புழக்கத்தில் இருந்துவந்த விதவை மறுமணம் பற்றியது திரைப்படம். தங்கள் சாதியக் கலாச்சாரத்தின் கூறாக விதவை மறுமணத்தைக் கொண்டாடிய திரைப்படம் சாதியம் பேசியதாகாது என்றேபடுகிறது.

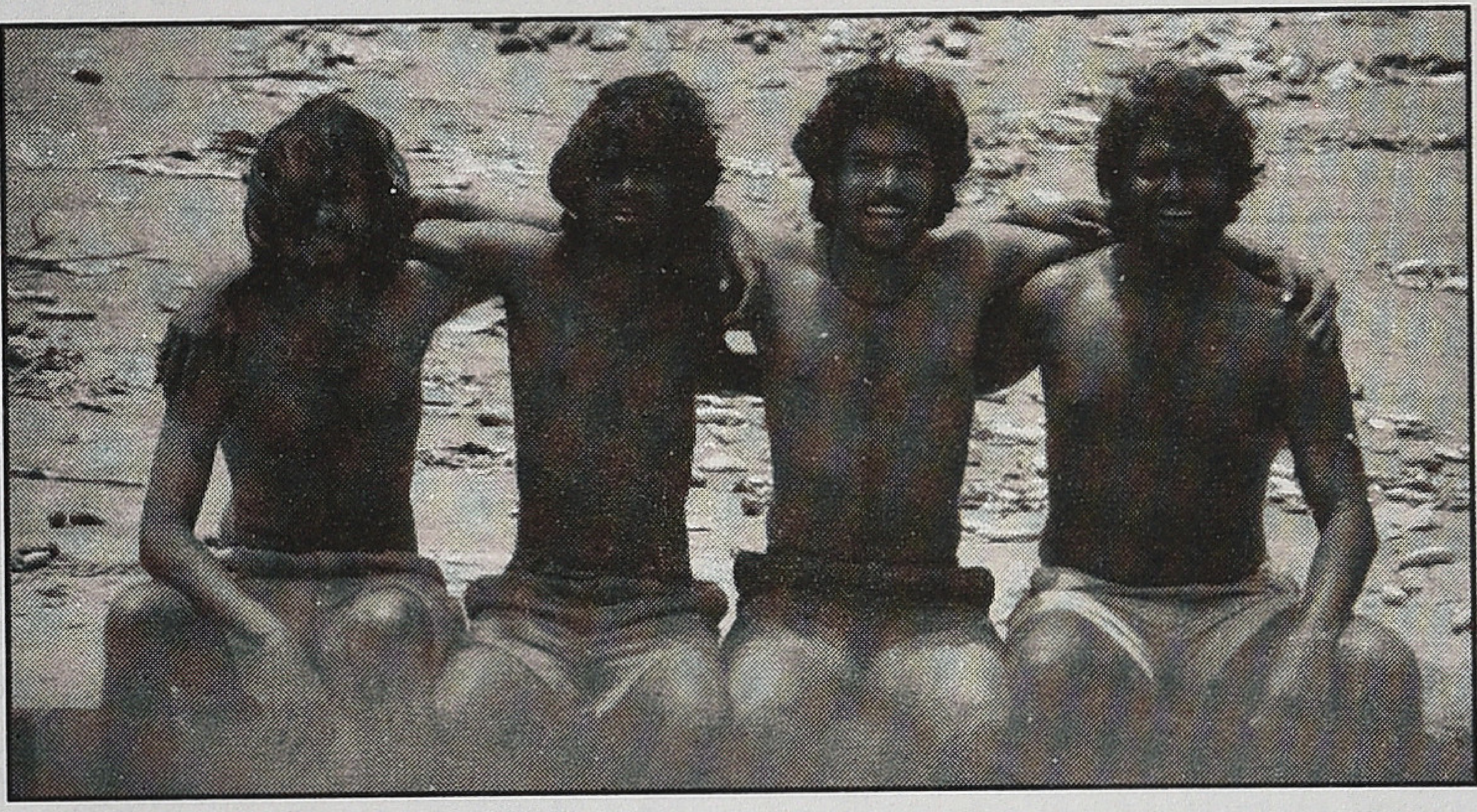
தேவர் சாதி இயக்குநர் படைப்பாளிகளாக அறியப்பட்ட அறியப்படாத ஏனையோரையும் பட்டியலிட்டு அவர்கள் உருவாக்கிய திரைப்படங்களில் வெளிப்பட்ட சாதியம் குறித்த விசாரணையே சிறப்பு எனத் தோன்றுகிறது. பாரதிராஜா, மனோஜ்குமார், பாலா, சீமான், ரத்னகுமார், ராசுமதுரவன், ரவிமரியா, எஸ்.ஜே. சூர்யா, சிங்கம்புலி என தேவர் சாதியைச் சார்ந்த இயக்குநர்களின் பட்டியல் நீண்டு கொண்டே செல்லும். இவர்களில் பாரதிராஜா தவிர்த்த மற்றவர்கள் அவர்கள் சார்ந்த சாதியால் அடையாளப்படுத்தப்படக்கூடிய சூழலை உருவாக்காதவர்கள். குறிப்பாக பாலா, தான் சார்ந்த சமூகச்சூழலை மையமாகக் கொண்டே திரைப்படங்களை உருவாக்கியபோதும் (சேது, நந்தா, பிதாமகன்) நேரடியான சாதீய அடையாளங்களைத் தவிர்த்தவர். அவரது சேது படத்தின் நாயகன் 'சியான்' என்று அழைக்கப்பட்டதற்கு விளக்கம் கேட்டபோது, முடிந்தவரை தவிர்க்க முயற்சித்து முடியாதபோது அவனைப் 'பொறுக்கி'யாக்கினார். பாலாவின் பதட்டம் சாதியரீதியாக அடையாளப்படுத்தப்படுவது குறித்த அச்சம்தான். தாய்வழிப் பாட்டன் 'சியான்' அதை வெளிப்படுத்தி சாதி அடையாளம் குத்தப்பட்டு விடுவோமோ என்ற அச்சத்தில் பாலா தாய்வழிப்பாட்டனைப் 'பொறுக்கி'யாக்கிவிட்டார். பாலாவின் இந்த மனநிலை தனித்துவமானதன்று. ஆச்சர்யமாக தேவர் சாதி அடையாளங்கொண்ட இயக்குநர்களின் பெரும்பாலான திரைப்படங்கள் சாதி மறுப்பை அல்லது சாதி உடைப்பை மேலோட்டமாகவேனும் பேசியது. பாரதிராஜாவின் 'முதல்மரியாதை' நாயகன் ஒரு மீனவப் பெண்ணைக் காதலிப்பான். அவனது மருமகன் ஒரு தலித் பெண்ணை காதலிப்பான் (இரண்டு காதலும் மரணத்தை தழுவுவது தனியான விவாதத்திற்குரியது. அதற்கு பின்னர் திரும்புவோம்) சீமானின் 'பாஞ்சாலங்குறிச்சி' தேவர் சாதிப் பெண்ணின் மாற்றுசாதி காதலைப் பேசியது. பாலாவின் 'சேது'வும் பிராமணப் பெண்ணின் காதலுக்காக உருக்குலைபவனே. கருத்தம்மா, கிழக்குச் சீமையிலே படங்களின் கதை வசனகர்த்தா ரத்னகுமார் இயக்கிய சேனாதிபதி (சத்யராஜ் கதாநாயகனாக நடித்திருந்தார்) தேவர் சாதி தலித் மணவுறவையே நிறுவி கதைக்களமாக்கியது. ரத்னகுமாரின் சமீபத்திய 'திருமகன்' திரைப்படத்தின் நாயகன் குயவர்வீட்டுப் பெண்ணை காதலிப்பான். ராசுமதுரவனின் 'பூமகள் ஊர்வலம்' தலித் தம்பதியினர் வளர்த்த தேவரின நாயகன் பற்றிய கதையைப் பேசும். மனோஜ்குமார், எஸ்.ஜே. சூர்யா, சிங்கம்புலி முதலிய தேவர் சாதியைச் சார்ந்த இயக்குநர்கள் முற்றிலுமாக சுயசாதி பின்புலமற்ற திரைப்படங்களையே உருவாக்கியுள்ளனர்.

சாதிய அடையாளம் கொண்ட படைப்பாளிகள், ஏன் சாதி மறுப்பை அல்லது சாதிய பெருமிதத்தைக் கொண்டாடாத படங்களை எடுக்க முனைந்தனர். அவர்கள் கதை சொன்ன சாதியப் பின்புலமே அவர்களுடைய திரைப்படங்களை சாதியப் படங்களாக்கி விடுமா? அவர்களின் வெளியே தெரிந்த சாதி அடையாளம் அவர்களுடைய படைப்புக்குள் சாதியத்தை தேடச் செய்ததா? உடனடியாக விடைகளில்லை. ஆண்வழிச் சமூக அமைப்பில் மாற்றுச்சாதி பெண்டிரை மணப்பதென்பது சுயசாதி அடையாளத்தை இழப்பதாகாது என்பது அவர்களுக்கான ஆறுதலாய் இருந்திருக்கக்கூடும். சாதி அரசியலில் பிற சாதி பெண்களை ஒரு சாதி ஆண் மணப்பதென்பது மறுக்கப்படுவதில்லை. ஆனால், அது ஒரு பெண்ணாக இருந்துவிட்டால் மரணம் மட்டுமே அதற்கான முடிவு. இவர்களில் சீமான் தவிர்த்த யாரும் தேவர் சாதி பெண்களின் மாற்றுச் சாதிக் காதலைப் பேசவில்லை என்பது உண்மை. படைப்பாளி சுயசாதி அடையாளத்திற்குள் தன்னை இழந்துவிடாமல் இருப்பதற்கான சிக்கலில்லாத

உபாயமாக இருக்கலாம்.

இது ஒருபுறமிருக்க தேவரினத்தைச் சாராதோர் எடுத்த தேவர் சாதிப் படங்கள் பற்றிய விசாரணை இன்னும் பயனுள்ளதாக இருக்கும். முதலில் இவர்கள் ஏன் தேவர் சாதி அடையாளத்துடனான படமொன்றை எடுக்க முன்வந்தனர் என்பது தலையாய கேள்வி. தேவரல்லா பிற இனத்தவர் எடுத்த படங்களில் சில; கமலஹாசனின் 'தேவர் மகன்', 'விருமாண்டி', லிங்குசாமியின் 'சண்டைக்கோழி', வசந்தபாலனின் 'வெயில்', அமீரின் 'பருத்திவீரன்'. கமலஹாசனின் இருபடங்களும் அரசியல் ரீதியான பெரும் விவாதத்தை உருவாக்கிய திரைப்படங்கள். குறிப்பாக 'விருமாண்டி' திரைப்படம் 'சண்டியர்' என்னும் பெயருடன் உருவானபோது அதற்கு புதிய தமிழகம் கட்சியின் தரப்பில் கடும் எதிர்ப்பு எழுந்தது. தொடங்கிய படப்பிடிப்பு பாதுகாப்புக் காரணங்களுக்காக நிறுத்தப்பட்டது. கமலஹாசன், ஆட்சியிலிருந்த ஜெயலலிதா அவர்களிடம் நேரடியாக முறையிட்டும் பயனற்றுப்போக, படத்தின் தலைப்பே 'விருமாண்டி' என்று மாற்றப்பட்டது. மாற்றப்பட்ட பெயர்தான் சாதிய அடையாளத்தை தெளிவாக முன்வைத்தது என்பதே உண்மை. தமிழ்த்திரைப்பட வரலாற்றிலேயே ஒரு திரைப்படம் உருவாவதற்கு முன்பே அதற்கான எதிர்வினை இவ்வளவு கடுமையாக இருந்தது என்பது இதுவே முதல்முறையாகும். இந்த ரீதியிலான எதிர்வினை உருவானதற்கு அவரது முதல்படமான 'தேவர் மகன்' படமே காரணம். 'போற்றிப் பாடடி பெண்ணே! தேவர் காலடி மண்ணே!' என்ற நேரடியான சாதியப் பெருமிதத்தைக் கொண்டாடிய படமது. திரைப்படத்தின் முதல் காட்சியில் தேவர் சாதி அரசியலின் ஆதிகர்த்தாவாகிய பசும்பொன் முத்துராமலிங்கத் தேவரின் சுவற்றில் மாட்டிய புகைப்படம் காட்டப்பட்டு, நிலை நின்று, பின்னர் fadeout ஆகி பெரிய தேவர் சிவாஜி கணேசனின் முகத்தில் zoom in ஆகி நிற்கும். பின்னணியில் 'முக்குலத்தைச் சேர்ந்த தேவர் மகன்தான்' ஒலிக்கும். தமிழக வரலாற்றின் ரத்தக்கறை படிந்த பக்கங்களின் நினைவு தவிர்க்கவியலாமல் தோன்றும் வாய்ப்பை அது உருவாக்கியது. தொடரும் கதைக்களமென்னவோ உட்சாதி முரணை மட்டும் பேசி, அரிவாளை வீசி விட்டு படிக்கும்படி அறிவுரை கூறி முடியும் என்றாலும், திரைப்படம் உருவாக காரணமென்னவோ வேறுதான்.

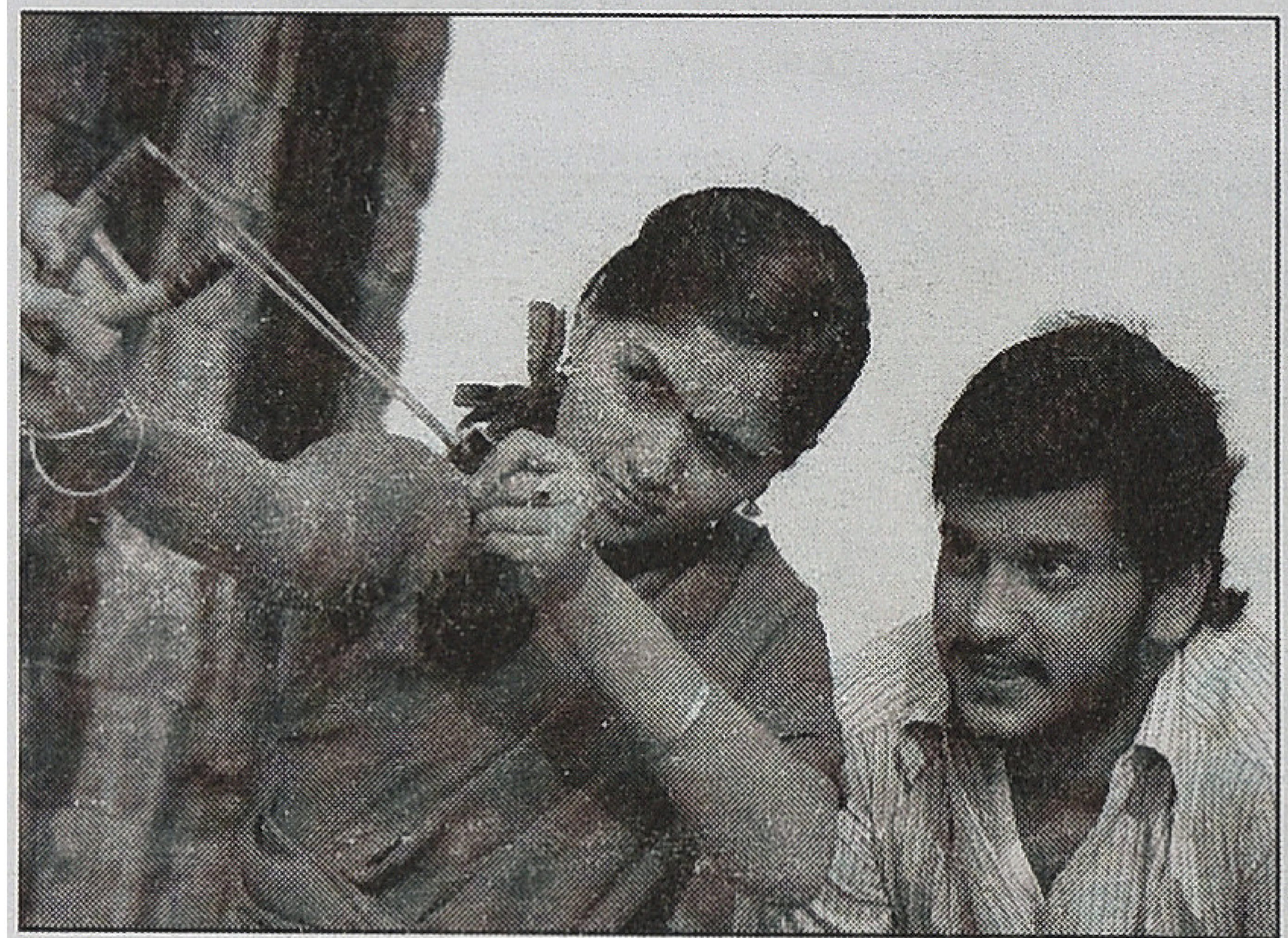
பாரதிராஜா பதினாறு வயதினிலே மூலம் உருவாக்கிய திறப்பை ஏ.வி.எம். கூட்டணியில் முறியடித்த 'சகலகலாவல்லவன்' கமலஹாசனுக்கு 'கரகாட்டக்காரன்' ராமராஜனும், 'என் ராசாவின் மனசிலே' ராஜ்கிரணும் பெரும் சவாலானார்கள். மண்வாசனை சினிமாவில் தனது பங்களிப்பைச் செய்ய முயன்றதன் விளைவுதான் 'தேவர்மகன்'. பரமக்குடிக்காரரான அவருக்குத் தேவர் சமூகம் தெரியும் பற்றி என்ற நம்பிக்கை. முத்துராமலிங்கத் தேவர் பாணியில் ஒரு பெரிய தேவர்; அவரது சொந்த சமூகமே அவரை வழிபட்டு நிற்கிறது; அதிலும் குறிப்பாக நாயகி(ரேவதி)யின் அப்பா



ஊருக்கு வெளியே ஒரு குடிசையில் வாழ்பவர்; பெரிய தேவருக்கும், வாரிசான சின்னத்தேவருக்கும் அவர் காட்டும் பவ்யம் அசல் தமிழ் சினிமாவின் பண்ணையடிமை பாணியிலானது. சாதீய சமூகத்தின் பலமே அது அதன் மனிதனுக்கு வழங்கும் அங்கீகாரமும், சமத்துவம் என்பதான பாவனையுமே. ஆதிக்க சாதியினரில் அடிமட்ட மனிதனுக்கு தன்னை, மற்றொரு தாழ்த்தப்பட்ட இன மனிதனிலிருந்து வேறுபடுத்தி, உயர்வான தோற்றத்தைச் சாத்தியமாக்குவதும் இதுவே. 'தேவர் மகன்' படத்தின் பெரும்பான்மையான பாத்திரங்கள் சுயசாதியைச் சேர்ந்தவர்கள் போல தோன்றினாலும் பண்ணையடிமைகள் போல பவ்யம் காட்டுவர். குறிப்பாக 'இசக்கி' (வடிவேலு) பாத்திரம் முழுக்க தலித் அடையாளம் கொண்டதாகவே இருக்கும். தேவர்சாதி பின்புலம் ஒரு சாகசக் கதாநாயகனை உருவாக்க உதவும் சூழல் மட்டுமே. அதைத் தாண்டிய கலாச்சாரப் பரிமாணங்கள் ஏதொன்றையும் அதனுள் கண்டடைந்துவிட முடியாது. 'விருமாண்டி' படமும் இதே வகையைச் சேர்ந்ததுதான். கதாநாயகனையும், வில்லனையும் ஒரு சாதியப் பின்புலத்தில் வைத்துவிட்டால் கலாச்சார அடையாளத்துடன் கூடியதான authenticity கிடைத்துவிடும் என்ற அசட்டு நம்பிக்கை சார்ந்தது இந்த முயற்சி. 'சண்டைக்கோழி', 'வெயில்' முதலிய படங்கள் இன்னும் வேடிக்கையானவை. அவற்றின் உருவாக்கத்தில் எந்தவிதமான சாதிய முனைப்பும் இல்லை.

'சண்டைக்கோழி' படத்தில் ராஜ்கிரண் அறிமுகக்காட்சியில் "முக்குலத்தில் மூத்தவனே" என்ற வரி இல்லாவிட்டால் அந்த முரட்டு மனிதர்கள் எந்தச் சாதியைச் சேர்ந்தவர்கள் என்பதற்கான கலாச்சார அடையாளம் வேறொன்றும் திரைப்படத்தில் இல்லை. 'வெயில்' திரைப்படத்தில் முருகேசன் (பசுபதி) தன் கதை சொல்லத் தொடங்கும்போது "எங்கப்பா பேரு சிவணாண்டித் தேவர்" என்று அறிவித்திருக்காவிட்டால், அத்திரைப்படத்தின் சாதியப் பின்புலம் அறியப்பட்டிருக்குமா என்று தெரியவில்லை.

அரிவாள் தூக்குவதும், வெட்டுக்குத்தில் இறங்குவதும் எந்த ஒரு சாதிக்கும் தனித்துவமான குணம் என்று கொள்வதே அறியாமைதான். தினசரிகளின் பக்கங்களில் ஒவ்வொரு நாளும் பதிவாகும் கொலைச் செய்திகளை ஆழ்ந்து பார்த்தாலே இந்த உண்மை வெளிப்படும். குறிப்பாக கடந்த இருபது ஆண்டுகளுக்குள்ளாக தமிழ் சினிமா உருவாக்கியிருக்கும் வன்முறையாளர்கள் தூத்துக்குடி பகுதியைச் சேர்ந்த நாடார் சாதியினர். மதுரை போன்ற தெளிவான சாதி அடையாளங்களோடு இயங்கும் பெருநகரத்தின் ரௌடிகளின் பட்டியலில் அனைத்து சாதியினரும் அவரவர் விகிதாச்சாரப்படியோ அல்லது அதற்கு அதிகமாகவோ இடம்பிடித்திருப்பதுதான் உண்மை. இந்த யதார்த்தத்தின் விளைவுதான் 'சுப்ரமணியபுரம்', 'நாடோடிகள்', ரேணிகுண்டா, மதுரைச்சம்பவம்



போன்ற சமீபத்திய மதுரை திரைப்படங்களில் நண்பர்கள் கூட்டத்தில் அனைத்து தரப்பு சாதிகளின் அடையாளம் கொண்டவர்களும் அணி சேர்ந்து, தமிழ் சினிமாவுக்கான கச்சா பொருளாகின்றனர். துலக்கமான அடையாளமின்றிச் சேரும் இக்கூட்டணியில் தங்கள் சாதிய அடையாளத்தைக் கடந்தவர்களாகவும் அவர்கள் பதிவாகியுள்ளனர். நகர்மயமாவதின் நல்விளைவாகவே இதனை அவதானிக்க முடிகிறது. மதுரைத்தமிழ், அலட்சியமான பார்வை, குரூரமான வன்முறைச் செயல்கள் மதுரை பிரதேச அடிநிலை மக்களின் பொதுச்சொத்துதான். பெயர்களை வைத்தெல்லாம் சாதியை அனுமானித்துவிட முடியாத நாளில், அதிரடியான பின்புலம் கொண்ட கதைச்சூழல்களையும், கதாபாத்திரங்களையும், தங்களுடையதாக எந்த சாதியினரும் உருவகித்துக் கொள்ளமுடியும். சமீபத்திய 'மாத்தியோசி' திரைப்படத்தில் அந்த இளைஞர்கள் தலித் சமூகத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் என்பது அவர்கள் வாழும் பகுதியை 'காலனி' என்று குறிப்பிடுவதன் வழி மட்டுமே அடையாளப்படுத்தப்படும். மற்றபடி அவர்களது மொழியும், செயல்களும் மதுரை மண்ணின் பொது அடையாளம் சார்ந்ததாகவே இருக்கும். மாத்தியோசிக்கும் திட்டத்துடன் தொடங்கும் கதை தடம்புரண்டு மாமூல் தமிழ் சினிமா பாணியிலான கதையாக நீர்த்துப்போனது துரதிருஷ்டவசமானது.

திரைப்படங்களில் சாதியம் குறித்த விவாதங்களில் அடிக்கடி எதிர்கொள்ளும் கேள்வி இது. தலித் திரைப்படம் சாத்தியமா என்பது. அவை உருவாக வேண்டியதற்கான தேவைகளும், நியாயங்களும் ஏற்றுக்கொள்ளத்தக்கதே. எந்தக் கலைவடிவமும் வாழ்தலின் வலிகளும், போராட்டங்களும், மீண்டெழும் எத்தனிப்புகளும் நிறைந்த அடித்தட்டு மக்களின் வாழ்வினைப் பதிவு செய்யாமல் முழுமை பெறுவது சாத்தியமில்லை. ஆனால் இன்றைய தமிழ் சினிமாவின் சாகசக் கதைகளில் அவர்களுக்கான இடம் மறைபொருளாகவே இருக்கும். எளிய மனிதர்களின் உட்சாதி முரண்கள் தமிழ் சினிமாவின் ஊதிப்பெருக்கிய ஆகிருதியாகும் சாத்தியம் குறைவானதே. எளிய வாழ்வின் இயல்பான வாழ்வுசூழல்கள், அதன் வலிகளும் வேதனைகளும் கனவுகளும் நிராசைகளும் எளிமையான வெற்றிகளும் தமிழ் சினிமாவுக்கான கச்சா பொருளாகும் நாளில் தலித் திரைப்படம் மட்டுமே சாத்தியமாகும். அதுவரை சாகசக் கதாநாயகர்களில் துலக்கமான அடையாளங்களற்ற ஆகிருதியாகவே தலித் இருப்பு தொடரும்.

••••

ஓரிரு ஆண்டுகளுக்கு முன்பு பிரபல எழுத்தாளரும் திரைப்பட விமர்சகருமான ஒருவர், 'பருத்தி வீரன்', 'சுப்ரமணியபுரம்' ஆகிய மதுரையைக் கதைக்களமாகக் கொண்ட திரைப்படங்கள் பெரும் வரவேற்பையும், வெற்றியையும் பெற்றபோது, வெற்றிகரமானதும், சிறந்ததுமான திரைப்படங்கள் அனைத்தையும் மதுரைக்காரர்களே எடுத்துவிட்டால், மற்றவர்கள் எல்லாம் தெலுங்குப்படமா எடுக்க முடியும் என்ற ரீதியில் எழுதியிருந்தார்.

திரையுலகின் பலதரப்பட்ட துறைகளிலும் தென்மாவட்ட மனிதர்களின் இருப்பு கணிசமானது. தமிழ்த் திரையின் தொடக்க காலங்களில் நடிப்புத் துறையில் குறிப்பிடத்தகுந்த பங்களிப்பைச் செய்தவர்களில் பெரும்பான்மையானவர்கள் தென்மாவட்டத்துக் கலைஞர்களே. அதற்கு பின்னான காலங்களில் பிற தொழில்நுட்பத்துறைகளிலும் பங்கு பெற்றனர். எழுபதுகளின் எழுச்சியைச் சாத்தியமாக்கிய பாரதிராஜா, மகேந்திரன் ஆகிய இரு பெரும் ஆளுமைகளும், இசையில் சாத்தியங்களின் எல்லைகளைத் தொட்டுக் காட்டிய இளையராஜாவும் மதுரை, ராமநாதபுரம் மாவட்டத்துக்காரர்கள் என்பது, தீராத கனவுகளோடு சுற்றித் திரிந்த தென்மாவட்ட இளைஞர்களை கோடம்பாக்கத்துத் தெருக்களுக்கு கொண்டுவந்து சேர்த்தது. இடைவெளிகள் இருந்தபோதும், மதுரையை மையமாக கொண்ட திரைப்படங்கள் தொடர்ந்தபடியே இருந்தன. அவற்றில் வெற்றிப் படங்களும் கணிசமானவை. போதாக்குறைக்கு மதுரையில் ஒரு காட்சியாவது வைத்துவிட்டால் படம் வெற்றி பெற்றுவிடும் என்ற சினிமா செண்டிமென்ட் வேறு. எளிய மனிதர்களின் இயல்பான வாழ்க்கையும், அவர்களது நம்பிக்கைகளும், சடங்குகளும், திருவிழாக்களும், குசும்புகளும், காழ்ப்புகளும், உரசல்களும் திரைக்காட்சி அமைப்பிற்கான சாத்தியங்களை விரித்தன. ஆத்மார்த்தமான பதிவுகளைத் தொடர்ந்த பாவனைகள் அழுப்பூட்டத் தொடங்கியபோது அருமருந்தாய் கிடைத்தது வீச்சரிவாளும், வேல்க்கம்பும், மதுரை மண்ணின் மைந்தர்களே கண்டறியாத ஆயுதங்களைக்

IDHAYAM
DOTS
IDHAYAM
DOTS
DELICIOUS
DOTS
Protein Rich... Hygienic.
DOTS
IDHAYAM
Protein Rich
Traditional Plain
appalam
appalam
LEKHA
FROM THE HOUSE OF IDHAYAM

விவாஹா
பட்டு
தி சென்னை சில்க்ஸ்-ன் ஓர் முத்திரை படைப்பு
நம்ம
வீட்டு
இளவரசிக்கு
கல்யாணம்!
இனி முழுமையான
வெட்டிங் பர்ச்சேஸ்
ஒரே இடத்தில்.
Anushka
முகூர்த்தப் பட்டு
தி சென்னை சில்க்ஸின் விவாஹா
முகூர்த்தப் பட்டு உங்கள் வீட்டு
இளவரசியின் திருமண முகூர்த்தத்திற்காக
படைக்கப்பட்ட பிரத்யோக பட்டுப் புடவைகள்.
மேலும் தனித்தனி பிரிவுகளில்...
நிச்சயதார்த்தப் பட்டு
நலங்குப் பட்டு
ரிசப்ஷன் பட்டு
கிஃப்ட் பட்டு
தி சென்னை சில்க்ஸ்
சென்னை • கோயமுத்தூர் • திருப்பூர் • ஈரோடு • திருச்சி • கரூர் • கொச்சி
e shop @ www.thechennaisilks.com
CERT
ISO 9001:2008